

Beyträge zur Geschichte, Topographie und Statistik der ...

Verein für Diözesangeschichte von München und Freising



Beiträge

zur

Geschichte, Topographie und Statistik

des Erzbistums München und Freising.

Die **„Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising“** werden in einzelnen Bänden, in zwangloser Folge herausgegeben werden.

Nach dem ursprünglich aufgestellten Plane werden sie enthalten:

Quellenschriften, quellenmäßige Darstellungen zur Geschichte der Bischöfe von Freising und Chiemsee, zur Geschichte des Domstiftes, der Kollegiatstifte, der Klöster, Seminarien, Priesterhäuser, Pfarreien, Benefizien, sowie frommer und milder Stiftungen der Erzdiözese. Ferner die Reihenfolge der Weihbischöfe, der Generalvikare, der Dom- und Stiftspröpste, Dekane, Kanoniker, Äbte, Pfarrer 2c., Lebensbeschreibungen merkwürdiger um die Diözese verdienter Männer aus älteren Zeiten, Nachrichten über literarische Leistungen derselben, kunstgeschichtliche Berichte über Kirchen, Kirchenschätze und Grabdenkmäler, historisch-topographische Beschreibungen einzelner Dekanate und Pfarrbezirke, alte Bevölkerungslisten, Nachrichten über das Visitations- und Synodalwesen, über religiöse Sitten und Gebräuche, oberhirtliche Generalien aus alter Zeit, Urkundenabdrücke und Regesten und anderes, was für die Beiträge geeignet erscheint.

Beiträge

zur

Geschichte, Topographie und Statistik

des Erzbistums

München und Freising

von

Dr. Martin von Deutinger.

Fortgesetzt
von
Dr. Franz Anton Specht,
Domkapitular.

Neunter Band.

Neue Folge. Dritter Band.

München 1905.
J. Lindauersche Buchhandlung (Schöpping).

Der Altarbau

im Erzbistum

München und Freising

in

seiner stilistischen Entwicklung

vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts

von

Dr. Richard Hoffmann,
Kurat bei St. Johann Nepomuk in München.

Mit 59 Abbildungen.

München 1905.
J. Lindauer'sche Buchhandlung (Schöpping).

Hübschmann'sche Buchdruckerei (C. Lintner's Nachf.) H. Schrödl, München.

Inhalt.

Vierter Abschnitt.

Der Altarbau des Rokoko.

Fünfter Abschnitt.

Der Altarbau des Klassizismus.

Sechster Abschnitt.

Marmoraltäre.

Einleitung.

Jakob Burckhardt hat in seinen „Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien" und zwar in der ersten Abhandlung über das „Altarbild" gleich Eingangs den Satz ausgesprochen: „Es wäre eine sehr wichtige und lohnende Aufgabe, die sämtlichen Kunstformen des christlichen Altares in allen Ländern, wenigstens nach den zeitlich und örtlich herrschenden Typen zu verfolgen, und zwar nicht bloß in Worten, sondern in parallelen Abbildungen, welche wenigstens den einzelnen Typus als solchen kenntlich machten." [1])

Im folgenden verhehlt er die Schwierigkeiten keineswegs, auf welche die Forschung stoßen würde. Er gibt auch kurz den Gang an, welchen eine derartige Untersuchung einschlagen müßte: „Da die Kunst, wenn nicht immer, so doch zu Zeiten, ihre allerhöchsten Kräfte auf die Verherrlichung des Altares gewandt hat, müßte vor allem ermittelt werden, wie weit ihr, nach Jahrhunderten und Ländern, der kirchliche Ritus dabei hemmend und fördernd die Wege wies. . . . . Zudem ist der Altar und ganz besonders der Hochaltar das Wandelbarste, was es in einer Kirche gibt. . . . . Ein Altar der Frühzeit, dessen Bildwerke noch Formen tragen, welche für unentwickelt, unbelebt, trocken gelten, wird sich vor allem bei einem Neubau der betreffenden Kirche nur dann behaupten, wenn ihm, — so wie er ist — eine uralte Andacht zu statten kommt."

[1]) Jakob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898. Das Altarbild. S. 3.

Das sind kostbare Winke, welchen jeder dankbarst folgen muß, wenn er auch nicht ein Werk über die Entwicklung des Altares in jenem großangelegten Maßstabe, wie ihn Burckhardt im Auge hat, schreiben will, sondern es bloß sich zur Aufgabe stellt, innerhalb eines lokal beschränkten Gebietes den Altartypus nach den verschiedensten Stilphasen einer näheren kritischen Betrachtung zu unterziehen.

In der vorliegenden Schrift wird der Versuch gemacht, den Altar in seinem architektonischen Aufbau, seiner figürlichen und ornamentalen Plastik, sowie in seinem malerischen Schmucke innerhalb der heutzutage bestehenden Grenzen des Erzbistums München und Freising zu schildern und darzulegen, auf welche Weise die Kunstformen des Altares im 16., 17. und 18. Jahrhundert, also in den Perioden der Renaissance, des Barock und Rokoko, sich gestaltet haben. Es soll gezeigt werden, wie die einzelnen Altartypen der jeweiligen Stilphasen aus der vorausgehenden Kunstperiode sich entwickelten, und wie im Rahmen des allgemeinen Typus sich eine Menge von Variationen herausgebildet hat.

Bei der Betrachtung jener Altäre, welche zuerst im Gebiete der Erzdiözese den Stil der Renaissance an sich tragen, gelangt man unschwer zu der Überzeugung, daß neben italienischem Einflusse zum weitaus größten Teile der schon vorhandene Altartypus der späten Gotik für den neuaufkommenden Altarbau bestimmend gewesen ist.

Darum ist das Anfangsglied in der Kette der Entwicklungsstadien des oberbayerischen Altares nicht so fast in der italienischen Kunst, als vielmehr in den reichen Anlagen der spätgotischen Altäre zu suchen, welche noch lange in dem Grundgedanken ihres Aufbaues, wie in der figürlichen und selbst ornamentalen Plastik nachgewirkt haben.

Notwendiger Weise muß daher zur Beurteilung des Altares im späten 16., ja selbst noch im 17. Jahrhundert die spätgotische Altaranlage des ausgehenden 15. Jahrhunderts mit in den Kreis der Betrachtung gezogen werden. Zudem ist gerade diese Zeit eine ungemein reich-produktive im Altarbau gewesen, was mit der Höhe der künstlerischen Entwicklung in der Schnitzkunst der Landshuter Schule im Norden und Nordosten, der Münchner Zone

im Süden und dann auch der Salzburger Schule zusammenhing, welch' letztere mehr gegen den östlichen und südöstlichen Teil des jetzigen Erzbistums hin gravitierte.

Der staunenswerte Reichtum von Barock- und Rokokoaltären in dem Erzbistume zeugt von der großen Beliebtheit, deren sich diese Stilarten in Oberbayern erfreuten.

Die Altäre aus dieser Periode und auch die der darauf folgenden im 18. Jahrhundert konnten indeß von den Kunstkritikern bis auf die neueste Zeit herein nicht genug geschmäht werden. Schon damit ist eine Geringschätzung, ja Verachtung des Altares jener Epochen zum Ausdruck gebracht, daß man die damaligen Altaranlagen einfach als Werke des „Ungeschmacks", als „Zopfaltäre" schlechthin bezeichnete, ohne es auch nur der Mühe für wert zu halten, näher zu untersuchen, ob der oder jener Altar nicht dieser oder jener Kunstrichtung angehörte. Die Unterscheidung zwischen Barock und Rokoko und der innerhalb derselben bestehenden Abstufungen kannte man nicht. Man generalisierte und brandmarkte alle auf die Periode der Renaissance folgenden Schöpfungen auf dem Gebiete des Altarbaues mit dem Namen des „Zopfes", man versetzte sich nicht in den Geist der Zeit, in welcher jene Werke entstanden, betrachtete ungerechterweise alles vom Standpunkte der Gegenwart aus und richtete engherzig seine Kritik nach diesem verfehlten Maßstabe ein.

Kein Wunder, wenn man daher gar vieles Schöne im Altarbau der damaligen Kunstphasen, das hohen künstlerischen Wert enthielt und von einer großen Vollkommenheit in der Technik zeugte, einfach unbeachtet ließ, wenn man sich nicht gar in Schmähungen darüber erging.

Die gewaltigen Barockaltäre, die in einer selbständig produktiven Zeit entstanden, galten geradezu als „Monstra", die Kunstepoche, welche sie hervorbrachte, wurde als die „Mutter vieler Ungetüme" bezeichnet. „Der Altar", sagt Kreuser bei Schilderung der kirchlichen Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, „erhielt tötliche Wunden, die noch nicht vernarben; der klassische Wahnsinn hatte zwar schon die Alpen überschritten und war nach Deutschland gekommen, ... allein erst mit dem Vorrücken des Jahrhunderts wurde das klassische Fieber der Gedankenlosigkeit ansteckend" . . . „Jonische, dorische, korinthische und römische Säulen anzuordnen, bei denen selbstverständlich keine Farbe geduldet wurde, galt als

1*

Beherrschung des Materials, die imposante Wirkung der Gesamtkomposition, — lauter Momente, die auf eine hochentwickelte, selbstständig-produktive Kunst schließen lassen. Man läßt sich jetzt sogar herbei, Altäre des 17. und 18. Jahrhunderts, die einst so verachtet waren, mit einer großen Sorgfalt zu restaurieren, wobei man sich genau an die ursprüngliche Formengebung des betreffenden Stiles zu halten sucht. Man setzt neue Retabeln und Tabernakelanlagen anstatt der ruinös gewordenen alten unter die kolossalen Hochbauten der alten Barockaltäre und ist ängstlich bemüht, dieselben in Einklang mit den Formen des ursprünglichen Hochbaues zu bringen.

So ist denn bereits eine Duldung des Barock- und Rokokoaltares in der Kirche eingetreten, die verdiente volle Würdigung hingegen hat er bis heute noch nicht erfahren.

Bei Restaurationen von Altären oder bei neuer Aufführung von Retabeln und Tabernakeln ist es daher den Künstlern meist schwer geworden, sich ganz in das Wesen und den Geist jener Kunstperiode des Altarbaues zu versenken und einzuleben. Die Abstufungen, welche die einzelnen Stilphasen, Renaissance, Barock, Rokoko nebst ihren Übergangsstadien scharf von einander trennen, werden nicht selten an ein und demselben Werke mit einander vermengt, wodurch dann oft eine stilwidrige Gesamtwirkung erzielt wird.

So sehr aber auch die äußerst zahlreichen Altaranlagen des späteren Renaissancetypus und des Barock sowie auch der sehr beliebte Altar des volkstümlich gewordenen Rokoko mit seiner keck und flott durchgeführten Dekoration Staunen und Bewunderung erregen, so darf man doch nicht in den Fehler geraten, die späten Renaissance-, Barock- und Rokokoaltäre zu überschätzen, vielmehr mögen da und dort ihre Mängel keineswegs verhehlt werden.

Erster Abschnitt.

Der Altarbau der späten Gotik.

I. Der Altartypus am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Die letzten Jahrzehnte des 15. und die ersten des 16. Jahrhunderts haben in steter Steigerung durch den Reichtum des konstruktiven Aufbaus und die Fülle des freien, naturalistischen Ornamentes, aber auch durch das Streben, den einzelnen Figuren mit der Schönheit der Form zugleich tief innerliches seelisches Empfinden aufzuprägen, den Altar auf den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung gestellt. Im Altar der späten Gotik ist die höchste Vollendung des mittelalterlichen Altarbaues verkörpert.

Wiewohl der Altar, selbst bis tief in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein, als mittelalterlich-gotisch bezeichnet werden muß, so wirken doch bei ihm nach den verschiedensten Richtungen mancherlei Momente zusammen, welche auf den Anbruch einer neuen Stilphase hinweisen, die aus der deutsch-mittelalterlichen Kunst sich herausbildet und zunächst ohne jegliche Beeinflussung von Seite Italiens aus inneren, rein künstlerischen Gründen hervorgeht.

Der Aufbau eines Altares in jener Epoche ist zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch gotisch, doch zeigt er bereits deutlich das Ringen nach neuen Formen.



Pipping.

Hochaltar.

1478.

Man fing nunmehr an, den Altar als ein Prunk- und Schaustück zu betrachten. Man suchte diesen Zweck nicht mehr durch einen streng architektonischen Aufbau zu erreichen, sondern vielmehr durch Auflösung der Architektur in freiere, leichtere Formen. Die Virtuosität der Technik konnte der Meister nun in hellerem Lichte zeigen, wenn er die gesamte Anlage seines Altares mehr dekorativ-malerisch gestaltete und die strengen architektonischen Bauglieder der Gotik in leichte Zierglieder umwandelte, um dadurch der ganzen Komposition den Eindruck eines höchst komplizierten und deshalb auch staunenerregenden Werkes zu verleihen. Der Altarbauer sagte sich, bei Errichtung eines Altares habe man es mit keinem Bauwerk zu tun, wie etwa bei Aufführung einer Kirche und ihrer Struktur, sondern mit einem Dekorationsstück. Deswegen legte er auch auf das Formenspiel des Aufbaues das größte Gewicht. Hierin betätigte sich der deutsche, phantasievolle, ja phantastische Geist des Spätgotikers auf's reichste und zügelloseste.

So ist denn der gotische Altar im späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert schon in seinem Gesamtaufbau ein anderer geworden. Um diese Wendung näher zu illustrieren, möge an den wimpergartigen Aufbau des Schrenkaltares (c. 1376) in St. Peter zu München hingewiesen werden, wo die Anlage im Ganzen wie auch im Detail ihre Motive einzig und allein aus der gotischen Bauweise und ihrer schmückenden Kleinarchitektur genommen hat, während etwa der Moosburger Choraltar zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Straffheit und Strenge der Architektur bereits abwirft und seinen leichten Bau in graziösem Fluge rein dekorativ-malerisch aufsteigen läßt. Aber trotzdem die Anlage eine komplizierte ist, und die einzelnen Glieder in reichster Zeichnung wild und wirr in einander gehen, ist die Harmonie des Ganzen gewahrt.

Das Einzelne soll zwar dem Ganzen untergeordnet werden, — das hat der Spätgotiker gegenüber dem mittelalterlichen Altarbauer als fortschrittliches Moment voraus; aber dennoch ist alles mit liebevollster Sorgfalt bis ins Kleinste gearbeitet. Das letzte Detail im Aufbau ist bei einem noch so großen Altarwerke mit peinlichster Genauigkeit ausgeführt, ohne daß die Gesamtwirkung außer Acht gelassen wird.

Mit hoher Meisterschaft ist durchgeführt, wie aus den konstruktiven Gliedern des Unterbaues in graziösem Formenspiel die einzelnen Teile der Anlage herauswachsen, sich da und dorthin

verzweigen, dabei aber immer auf ihren gemeinsamen Ausgangspunkt sich zurückführen lassen, bis die Gesamtkomposition oben in einem Dekorationsstück der vornehmsten Wirkung ausklingt.

Die Anlage des spätgotischen Altares hat es offenbar im Gegensatz zur Periode der Hochgotik weit mehr auf einen malerischen Totaleindruck abgesehen und damit in den architektonischen Aufbau des Altares eine neue Auffassung gebracht.

Oft hat man die Kunst in der Periode der Spätgotik, wie sie sich besonders an den Altären zeigt, als eine dem Verfall geweihte bezeichnet. Man rechnete es der Gotik als einen Fehler an, daß in ihrer späten Zeit das organische Verhältnis zwischen Konstruktion und dekorativen Formen gelockert, oft sogar ganz zerstört worden ist. Architektonische Zierglieder zeigen sich, die, aus ihrem Zusammenhange gerissen, mitunter als völlig zwecklos erscheinen; neben den konstruktiven Gliedern der früheren Gotik wachsen eine ganze Masse dekorativer Glieder hervor, welche erstere zu erdrücken drohen. Es sind dies aber Momente, die nicht einen Verfall der Gotik, sondern nur deren Ausleben bedeuten.

Eine Zeit, welche so meisterhafte Altarbauten hervorbrachte, wie wir sie in Blutenburg, Pipping, Moosburg, Rabenden und an vielen anderen Orten des Erzbistums München und Freising bewundern, kann sicherlich nicht eines Niederganges des künstlerischen Lebens bezichtigt werden.

Mit dem Aufbau ist in der Zeit der Spätgotik unzertrennlich verbunden das Ornament, welches sich zu einer freieren und üppigeren Gestaltung entwickelt, sich mehr mit der Architektur vermischt, so sehr, daß schließlich diese letztere im Ornamente geradezu aufgeht.

In dieser Abnahme des architektonischen Gefühls zu Gunsten des reichen Ornamentes kann aber ebenfalls nicht ein Rückschritt in der stilistischen Entwicklung des Altars erkannt werden. Da man nunmehr den Altar als Dekorationsstück betrachtete, ließ man das Ornament vorherrschen, während früher der dekorative Schmuck am Altare mehr gegenüber dem architektonischen Grundgedanken zurücktrat. Der spielende Reichtum und die krause, wirr in einandergehende Üppigkeit im Ornamente lassen auf ein frischpulsierendes Leben in der damaligen Künstlerwelt sowie auf eine hohe Entwickelung des Handwerkes, der Technik schließen.

Das Ornament verleiht dem Altar in dieser späten Zeit der Gotik ein anderes Gepräge und leitet ihn aus dem mittelalterlichen Schema bereits zu einer neuen Stilphase.

Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts kann man davon reden, daß das Ornament eine selbständige, die Altarkomposition wesentlich beherrschende Stellung einnimmt. Früher, wie z. B. an dem teilweise uns noch erhaltenen Hochaltar von St. Martin zu Landshut spielte das dekorative Ornament eine sehr untergeordnete Rolle; die Anlage des Altares richtete sich damals nach den Motiven der herrschenden Baukunst.

Nun aber versenkt sich der Künstler in das Studium der Natur, der Pflanzenwelt und bringt einen freien Naturalismus ins Ornament. Er bildet frisches Laubwerk, treu der Wirklichkeit abgelauschte Motive wie Epheuranken, Kleeblatt, Blumen und Disteln. Aber auch die ganze Anordnung des Ornamentes wird eine zügige und ungezwungene.

Sorglos tritt der Schnitzer da und dort aus dem architektonischen Rahmen heraus und will dadurch mehr malerische Effekte erzielen. Höchst anmutiges Laubwerk schlingt sich zuweilen um die Pfeiler, Stäbe und Säulchen der Altäre. Ja manchmal steigt sogar in frei naturalistischer Weise zierlich durchbrochenes Astwerk mit Blätterschmuck durchzogen an Stelle der früheren Streben zu laubenartig ineinander greifenden Ranken empor, welche nicht selten ein reiches, dichtes Blätterdach über den einzelnen Heiligenfiguren bilden.

Wir sehen hierin, wie weit diese späte Gotik gegenüber der früheren Periode sich aus der rein geometrischen Konstruktion heraus in frei naturalistische Dekoration hineinwagt, wie sie keck die mannigfachsten Motive aus der Natur entlehnt.

Ein ganz besonderer Reiz liegt in dieser spätgotischen Ornamentik. Der Naturalismus der Formen zeigt sich in feiner Zurückhaltung, in überaus liebenswürdiger, keimhafter Bildung, noch vermischt mit stilisierten Formationen. So sind neben der geometrischen Linienführung der Zeichnung, neben den reichen „Reihungen", dem streng stilisierten Rankenwerk, den phantastischen Rosetten, Krabben, Kreuzblumen u. s. f. in frischer Naturwahrheit gestaltete Disteln, Blumen und Blätter zu einer einheitlichen Dekoration vermischt.

Eben diese Mischung aber in ihrer ungemein zarten, liebevollen Durchführung ist von höchst intimem Reize und steht in ihrer

Naturfrische in vollem Gegensatze zu dem in den wunderlichsten, oft unnatürlich verzerrten Formen sich bewegenden eigentlichen Renaissanceornament, wie wir dasselbe unter dem Einflusse Italiens in der späteren Zeit an den Altären der Erzdiözese gewahren.

Mit höchster Bravour ist zum Beispiel an den Altären zu Blutenburg, Jasberg und Moosburg (in der Münchener Kunstzone), wie zu Rabenden, St. Florian und in Non bei Reichenhall (Salzburger Schule) das Ornament ausgeführt. Krabben und Kreuzblumen, jene vornehmsten Zierglieder der Gotik, treten aus ihrer architektonischen Strenge heraus, reiches Astwerk und krauses Wurzelwerk kommen noch hinzu, frisch und keck werden aus der Natur die verschiedensten Motive entnommen.

Ein äußerst instruktives Beispiel für die hohe Meisterschaft, womit das naturalistische Ornament behandelt wird, bietet ein im Kirchensaale des Nationalmuseums zu München aufgestellter Altar aus Frauenchiemsee vom Ende des 15. Jahrhunderts. Hier bewundern wir eine Fülle lebenswahren Ornamentes in den aus dem Blattwerk lugenden Beeren, Trauben und Blüten, welche mit einer liebevollen Sorgfalt ohne Gleichen ausgeführt sind.

Ein scheidendes Merkmal gegenüber der früheren mittelalterlichen Epoche bilden ferner die Anordnung der Einzelfiguren wie der Reliefs am Altarbau und deren fortschrittliche formale Behandlung.

Was zunächst die Anordnung der statuarischen Einzel- oder Vollfigur auf dem spätgotischen Altare betrifft, so tritt dieselbe nunmehr freier und energischer aus ihrer architektonischen Umrahmung. Während die Heiligenfiguren früher in reicherer Anzahl, aber in kleinem Formate am Altare angeordnet und nebeneinander reihenweise aufgestellt wurden, macht jetzt in der spätesten Periode der Gotik, abgesehen von der größeren (lebensgroßen oder auch überlebensgroßen) Gestaltung der Figuren, schon der Standort derselben auf dem Altare die einzelnen Statuen wichtiger und läßt sie bedeutungsvoller erscheinen. Es sei hier zu näherer Illustration dieser Stilwandlung auf zwei charakteristische Beispiele in der Erzdiözese aufmerksam gemacht, auf den Hochaltar in St. Martin zu Landshut und den Moosburger Choraltar. Dort reihen sich die einzelnen Heiligen, jede Figur unter eigener Bekrönung stehend, in großer Anzahl aneinander; tief in ihren reicharchitektonischen Baldachinen will keine, so sorgfältig auch jede für sich



Moosburg.

Hochaltar.

Anfang des 16. Jahrhunderts.

12

ausgearbeitet ist, das Interesse für sich allein in Anspruch nehmen. Anders beim Hochaltar zu Moosburg. Groß und frei, in monumentaler zügiger Auffassung treten uns die Figuren entgegen. Nicht eine Fülle von Statuen begegnet uns hier; nur die Hauptpatrone der Kirche sollen als solche auch äußerlich dem Kirchenbesucher kenntlich gemacht werden; deshalb werden sie in großem Maßstabe ausgeführt und unter eine leichte und zierliche Architektur gesetzt, aus der sie kraftvoll herausblicken. Ganz im Gegensatz zu diesen mächtigen Schreinfiguren werden die Heiligen oben im Aufsatze kleiner gebildet; sie sind nebensächlicher, sollen mehr dekorativen Zwecken dienen und dürfen daher auch in dem äußerst reich sich aufbauenden Giebel verschwinden.

So liegt denn schon in der Aufstellung der plastischen Figuren ein nicht zu verkennender Zug ins Monumentale, was dem mittelalterlichen Altar ferne gewesen ist und den Altar der Spätgotik von dem bisherigen Altarschema des Mittelalters trennt.

Auch das Altarrelief erzählt nunmehr reicher; es kommt aus seiner kleinlichen, naiven Darstellung immer mehr heraus und nimmt jetzt meist den ganzen Raum des Schreines ein. Die Flügel haben, wenn mit Flachreliefs versehen, meist noch je zwei Darstellungen übereinander, aber auch hier kommt zuweilen schon die großangelegte Schilderung durch je ein Bild vor.

Denselben Gang gewahren wir schließlich auch bei den Altargemälden. Diese werden gerade am Ende des 15. Jahrhunderts immer beliebter, namentlich werden die Altäre reicherer und vornehmerer Kirchen damit geschmückt. Gegenüber der früheren, aus mehreren kleineren Tafeln bestehenden Zusammenstellung erfüllt jetzt ein einziges Gemälde den Schrein und die Flügel, wodurch eine monumentale Wirkung erreicht wird. Deutlich zeigt sich diese Art an dem im kgl. Nationalmuseum befindlichen Choraltare der ehemaligen Franziskanerkirche zu München vom Jahre 1492 und in noch fortgeschrittenerer Weise an den Altären der Hofkapelle zu Blutenburg.

Was dann weiters die formale Behandlung zunächst in der Plastik, in der Einzelfigur wie im Relief, betrifft, so ist auch hierin im Vergleich zum gotischen Mittelalter eine bedeutende Wandlung zu gewahren.

Während früher dem Gewande der Figuren ein feiner Zug gegeben und eine leichte Bewegung in die zarten Gestalten gelegt

und nicht bloß Belebung, sondern auch Beseelung zu erreichen gesucht wurde, kommt jetzt ein intensiveres Verständnis der Form zum Vorschein.

Mit der zunehmenden Schulung und Meisterschaft der Schnitzer erklärt sich von selbst die Freude an virtuos geschnitzter Gewandung, welche nunmehr in reichen Bausch- und Bruchfalten sich um die Figuren legt. Die Bravour der Technik führt, namentlich bei späteren Werken, zu einer gewissen manierierten Übertreibung, besonders was das äußerst flott geschnitzte Gewand anlangt.

Scharfe Charaktere werden gebildet und mit einem großen Ernste erfaßt; das religiöse Leben wird in seiner Vielseitigkeit aufgegriffen. Das Bestreben, edel und hoheitsvoll zu gestalten, offenbart sich in Plastik wie in Malerei.

Wie wunderbar ist in das tiefe seelische Leben bei St. Wolfgang auf dem Pippinger Altar eingegangen, um nur ein Beispiel von vielen zu erwähnen! Welch große künstlerische Mannigfaltigkeit stand dem spätgotischen Meister trotz des oft so ziemlich gleichen Problems zu Gebote, wenn er etwa eine Apostelfolge oder ein Pfingstfest oder ein Abendmahl als Relief auf einen Altar setzen sollte! Da wird verschiedenes religiöses Empfinden am markantesten ausgesprochen.

Dasselbe ist auch bei Gemälden zu finden. Der Zug auf die Hauptsache wird stets festgehalten. Die einzelnen Vorgänge, wie Kreuzigung u. s. w., welche geschildert werden, will der Maler im Raume sich abspielen lassen, wodurch die Perspektive zu allerdings noch schüchternen Anfängen kommt.

Im allgemeinen wird jedoch in dem Gebiete der Erzdiözese München und Freising die Plastik auf den Altären der Malerei meist vorgezogen. In der Behandlung des Holzes, das in Oberbayern in so reichlichem Maße vorhanden, schwingt der heimische Künstler sich zu einer sehr hohen Meisterschaft empor.

Das letzte Viertel des 15. und die ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts bedeuteten für die Altarplastik des Erzbistums den Höhepunkt. Doch drohte bereits eine Gefahr, die aus dem Virtuosentum der damaligen Kunsttätigkeit hervorgegangen, — die Gefahr des Übertreibens. Bei der selbstbewußten Gewandtheit des Schnitzers, vermöge welcher er möglichst scharfe Charaktere in die Bischofsköpfe, wie zarte, schöne und weiche Züge in die Ge-

sichter der hl. Jungfrauen u. s. w. zu legen wußte, erlitt gar oft die Feinheit des Empfindens einen starken Rückgang. Die Übertreibung des Charakteristischen führte zuweilen sogar zur Karikatur.

Wie manchmal Barock- und Rokokobildhauer der späteren Zeit, vom Übereifer hingerissen, ein allzu großes Pathos in die lebhaft bewegten Altarfiguren legten, so schuf der spätgotische Schnitzer, welchen es drängte, innere Gemütsstimmungen recht drastisch nach Außen wiederzugeben, nicht selten verzerrte Gestalten. Ein starker Zug zur Manier trat besonders zu Beginn des 16. Jahrhunderts in der pomphaft aufgebauschten Gewandung zu Tage.

2. Hervorragende Altäre aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Gerade gegen Schluß des 15. Jahrhunderts war eine hohe Blüte in der Holzplastik eingetreten, welche vor allem im Altarbau sich kundtat und ihr Zentrum in München hatte,[1]) woselbst die so reiche und ungemein produktive künstlerische Tätigkeit mit der Altarausstattung der eben vollendeten großen Frauenkirche einsetzte. Wir sehen diese Münchener Schule auch an den zahlreich auf dem Lande erhaltenen Altären im Laufe der folgenden Dezennien immer mehr sich vervollkommnen. Im 16. Jahrhundert behauptet München fast allein den Vorrang, welche tonangebende Stellung im Kunstleben dann nie mehr von der Hauptstadt weicht, sondern in der Periode des Barock und noch mehr des Rokoko immer weitere Kreise zieht.

Bevor München an die Spitze der Kunsttätigkeit in Oberbayern getreten, hatte seine Stelle am Ende des 14. und das ganze 15. Jahrhundert hindurch die Stadt Landshut eingenommen. Es hing dies mit den politischen Verhältnissen zusammen, welche bei Beurteilung des Kunstlebens einer Periode immer Berücksichtigung finden müssen.

Ende des 14. Jahrhunderts setzte Herzog Stephan, der Sohn Ludwig des Bayern, seinen zweiten Sohn Friedrich als selbständigen Herzog nach Landshut, welches jetzt Residenz einer Dynastie, der Linie Bayern-Landshut, wurde. Äußerst kunstsinnige Fürsten,

[1]) Berthold Riehl, Die Münchner Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. In den Abh. d. III. Kl. d. k. Akad. d. Wissensch. XXIII. Bd. 2. Abt. München 1904. S. 391 ff.



Blutenburg.

Seitenaltar um 1491

große Mäcene der kirchlichen Kunst, folgten nacheinander. Reiche Stiftungen nicht bloß in der Hauptstadt, sondern auch draußen in den kleineren Städten, Märkten und sogar Dörfern gehen auf diese reichen Herzöge zurück.

In diese Zeit fällt der Bau der St. Martinskirche und damit auch die herrliche Altarausstattung in ihr. Damals und in der Folgezeit war die „Landshuter Bauhütte" maßgebend für ein weites Gebiet, nicht bloß für die politisch zum Herzogtume gehörigen Lande, so für das Rotttal, für die Moosburger Gegend, für die sogenannte Hollebau und hinüber bis in die Gegend des Inn, sondern auch für die nächste Umgebung von München und Erding.

Die inmitten der beiden Herzogtümer Bayern-München und Bayern-Landshut gelegene Bischofsstadt Freising hat in dieser Periode des 15. Jahrhunderts sicher nur eine untergeordnete, vielleicht nicht einmal selbständige, sondern bloß empfangende Stellung gegenüber Landshut eingenommen.

Wohl mag es in Freising seßhafte Künstler gegeben haben, welche in der Schnitzkunst Tüchtiges schufen. So ließen die Kanoniker von St. Andreas auf dem Domberge durch einen aus ihrer Mitte, Namens Bertolinus Aublinger, prachtvolle neue Chorstühle mit Inschriften schmücken. Doch ist das nur ein vereinzelter Fall. Das wundervolle Chorgestühl, welches in den Jahren 1485—1488 für die Domkirche zu Freising errichtet worden ist, ein Meisterstück mittelalterlicher Ornamentik, ist ein auswärts entstandenes Werk. Ein Augsburger Meister, Namens Glurer, schnitzte dasselbe. Im allgemeinen beherrschten aber die Landshuter Meister die Umgebung, und Sighart findet selbst nach 1500 noch einen Landshuter Meister in Freising, den Monogrammisten S. R. am Steinaltärchen des Domkreuzganges, dem sogenannten Maroltaltar.[1])

Landshut war vor 1470, was die reiche künstlerische Produktivität anlangt, München weit voran. Die Landshuter Bauhütte, deren erster Meister Hans Stethaimer (auch Stetthaim genannt) gewesen, entsandte ihre Schüler nach allen Gegenden. Von ihrer Berühmtheit möge die Tatsache Zeugnis ablegen, daß ein Jakob von Landshut Werkmeister am Straßburger Münster von

[1]) Philipp M. Halm, Die Thüren der Stiftskirche in Altötting und ihr Meister. In der Monatsschrift „Die christliche Kunst". 1. Jahrg. Heft 6. S. 142.

1492—1509[1]) gewesen ist. Sowohl in Stein wie in Holz schuf die Landshuter Bauschule wundervolle Gebilde. Von den Formen der Edelgotik ausgehend erstreckte sich ihre Wirksamkeit bis hinein in die Periode der Spätgotik. Das prachtvolle Chorgestühl zu St. Martin in Landshut (c. 1480), sowie die Altäre in Gelbersdorf bei Gammelsdorf (1482) sind unter den noch erhaltenen Schöpfungen der späten Gotik wohl die hervorragendsten.

Neben der Landshuter Schule kommt nun in der zweiten Hälfte und vor allem gegen Schluß des 15. Jahrhunderts die Münchener Holzplastik in hohe Blüte. Eine Zeit lang läuft noch die Landshuter Schule in voller Ebenbürtigkeit neben der Münchener her und nimmt die nämliche Stelle im nördlichen und nordöstlichen wie München im südlichen Teile des Erzbistums ein.

Doch bald nach 1500 sinkt Landshut in seiner Eigenschaft als Kunstzentrum herab, und München allein tritt an die Spitze der Kunsttätigkeit in Altbayern. Dieser Wechsel hängt wieder mit politischen Verhältnissen zusammen. Landshuts Glanzzeit war schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts verblichen. Im Jahre 1504 starb Herzog Ruprecht. Landshut fiel an Oberbayern und hörte auf, Residenzstadt zu sein. Die kleine Unterbrechung, in welcher Herzog Albrechts II. Sohn Ludwig Landshut zu seinem Sitze wählte, war für das Kunstleben nicht mehr von Bedeutung. Ungemein stieg aber die politische Machtstellung Münchens. Von nun an bildete München mehr noch als früher ein Zentrum künstlerischen Lebens.

Jeder Kunstperiode geht stets ein Hauptbau im Zentrum des betreffenden Gebietes voran, der dann bestimmend für die Kunst der Umgebung wirkt.

So war für die altbayerische Gegend der Bau der Münchener Frauenkirche maßgebend. Im Jahre 1468 legte Herzog Sigismund IV. den ersten Stein zu diesem Gotteshaus, das binnen 20 Jahren, 1488, vollendet wurde. In diese Zeit, gegen Schluß der Bautätigkeit, fällt auch die Errichtung der zahlreichen Altäre, bei deren Herstellung die Münchener Schule ihre ganze Tüchtigkeit an den Tag gelegt haben mag. Uns ist nichts mehr davon erhalten, doch geben die aus jener Schule hervorgegangenen und

[1]) J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862. S. 432.

jetzt noch in einzelnen Kirchen der Münchener Umgebung vorhandenen Altäre ein beredtes Zeugnis für das damals frischpulsierende künstlerische Leben. Für den Altarbau ist diese Zeit ein ganz besonders charakteristischer Abschnitt in der Kunstgeschichte der Erzdiözese.

Münchens Umgebung ist reich an trefflich erhaltenen Altaranlagen der späten Gotik. In dem spielenden Reichtum ihrer Formen bekunden sie bereits deutlich das Anbrechen einer neuen Stilrichtung. Eine hohe Schönheit liegt in der sprudelnden Fülle der dekorativen Glieder jener Altäre. Es würde sicher diese Periode im Altarbau falsch beurteilt werden, wenn man sie, wie dies zuweilen geschehen, als eine Verfallzeit bezeichnen würde. In den so reich ausgestatteten Altarkonstruktionen der späten Gotik ist schon die Entwicklung zum deutschen Renaissancealtar hin eingeschlossen.

Wie die Architektur im Großen, so gelangt auch der Altar im Kleinen vom einfachen, keimhaften Reiz der Frühgotik zu dem großartigen Reichtum der sogenannten Edelgotik und von da zu der oft bis zur Manier gesteigerten spielenden Formengebung der Spätgotik. Aber auch diese letzte Epoche der Gotik ist von quellfrischem Einschlag im künstlerischen Schaffen belebt, so daß von einem Verfalle nicht gesprochen werden kann.

Das 15. Jahrhundert und noch der Beginn des 16. haben die höchste Steigerung im künstlerischen Wirken gebracht, was keineswegs ausschließt, daß damit auch eine ganze Menge neuer Momente aufkam.

Von den uns erhaltenen gotischen Altären mögen vor allem die der drei in nächster Nähe des Münchener Kunstzentrums gelegenen Kirchen zu Pipping, Untermenzing und Blutenburg genannt werden, welche sämtlich der fürstlichen Munifizenz des Herzogs Sigismund entsprangen. In Pipping liefern die drei Altäre von 1478/79 köstliche Beweise für die hohe Blüte der Münchener Schule. Sie sind in ihrem Aufbau sehr einfache, zinnenbekrönte Schreine mit Flügeln. In den Schreinen sind je drei Figuren eingelassen, die ihren Höhepunkt in der kraftvollen Gestalt des hl. Wolfgang auf dem Hochaltare erreichen. Das Ornament der die Figuren überdachenden Baldachine bewegt sich in zierlichem, spiralig in einander laufenden Ast- und Rankenwerk.

Eine andere Lösung der Dekoration des Schreines bringt ein Altar aus Untermenzing, welcher nunmehr im National-

museum[1]) sich befindet. Hier stehen die drei allerliebsten Figuren von Maria, St. Katharina, St. Barbara unter einem aufs reichste mit Ranken geschmückten Kleeblattbogen. Leider ist der Aufsatz nicht mehr vorhanden. Am willkürlichsten, aber auch am reizvollsten zeigt sich die Laune der Spätgotik, womit sie jeder strengen Konstruktion aus dem Wege geht, an den Altären der Kirche zu Blutenburg. Da ist vor allem der Hochaltar mit einem Gemälde in zierlichem Rahmen aus dem Jahre 1491 zu beachten. Statt der das Mittel des Schreines flankierenden dünnen Säulen ist hier ganz naturalistisch freies Astwerk gesetzt, das oben, die Form des Eselsrückens einhaltend, in ein reiches Ornament ausläuft, welches nach Art eines über den Schrein sich wölbenden Laubdaches gebildet ist. Hier entfaltet sich nun eine bis zur Manier gesteigerte Kunstfertigkeit im Schnitzen: Aus ineinander verschlungenem Geäste und Blättern lugen Blumen, geöffnete und geschlossene Disteln u. s. w. hervor, ja sogar Vögel tummeln sich im Gezweige.

An der äußerst zierlichen Bekrönung der beiden Seitenaltäre mit den Gemälden „Maria Verkündigung" und „Christus in der Herrlichkeit" (1491) tritt die Virtuosität der Schnitztechnik wie auch die Phantasiefülle und Freude an Formenreichtum ganz besonders zu Tage. Da ist das organische Verhältnis zwischen reiner Konstruktion und dekorativen Formen sehr gelockert, alles, selbst die tragenden Glieder, die Säulchen, Rundstäbe und Rippen lösen sich in schmückende Glieder auf; an Stelle der früheren in geometrischen Linien sich bewegenden Komposition ist es auf eine bloß dekorativ-malerische Wirkung abgesehen, welche man durch eine möglichst reiche Anordnung von naturalistischem Schmuck erreichen will. So wachsen aus Ästen oben sich kreuzende Fialen heraus, welche einen Baldachin über den Heiligenfiguren bilden. Unvermittelt und ohne Zusammenhang mit der Konstruktion setzen plötzlich bald gebogene, bald eigenartig gewundene Fialen an. Ein Ringen nach neuen, der Natur entlehnten Formen macht sich überall geltend. Die Altargemälde stammen wahrscheinlich von dem Münchener Hofmaler Hans Olmendorfer.[2])

[1]) Der Menzinger Altar ist im Kirchensaal des Kgl. Nationalmuseums in der siebenten Kapelle rechts (Nr. 18) aufgestellt.

[2]) Näheres hierüber in der Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern, Jahrgang 1885. Hans Olmendorfer und die Tafelmalereien der Kirche zu Blutenburg von Dr. G. Hager. S. 139.

In charakteristischem Gegensatz zu dem feinen vornehmen Altartypus der herzoglichen Hofkapelle steht der gotische Altar in dem einsam gelegenen Kirchlein zu Traxl[1]) bei Ebersberg. Dieser Altar von 1499 zeigt herbe Formen im Blatt- und Astwerk, wie denn auch die plastische Gruppe des Mittelbildes — die Kreuzigung — in derbem Naturalismus gehalten ist. In dem mühevollen Bestreben, den Moment dramatisch ergreifend und packend zu schildern, wie in der Szene der hinsinkenden von Johannes aufgefangenen Maria, spricht sich ein bereits fortschrittliches Motiv aus. Die Naivität des mittelalterlichen Empfindens muß einem großen einheitlichen Zug in der Darstellung weichen, der, so unbeholfen er sich hier, als von einem ländlichen Künstler stammend, auch zeigt, doch um ein Bedeutendes nach vorwärts drängt. Schon die Art und Weise, mit dem einen plastischen Bilde das ganze Mittel des Schreines zu füllen, leitet von der mittelalterlichen Altaranlage zu einem neuen Schema über, das beim Altare zu Traxl allerdings wegen seiner kleinen Dimensionen weniger betont werden kann. Desto mehr aber tritt dasselbe am gotischen Altarschreine zu Ramersdorf[2]) bei München (1483) zu Tage, wo ein einziges großes Relief der Kreuzigung das Mittel umfaßt. Hier ist trotz der Fülle von Figuren bereits in die Darstellung ein einheitlicher Zug gebracht, der sich vor allem in der Konzentration der Teilnahme am Hauptmoment des Vorganges offenbart. Die Konstruktion und Ornamentik des Altares ist von geringerem Interesse, weil größtenteils modern.

Die Münchener Schule erstreckte sich auch auf entferntere Gebiete, bis in die Gegend von Schliersee, wo das Kloster Tegernsee über viele Kirchen das Patronat besaß und seine gotischen Altäre durch den Münchener Meister Mächselkirchner aufführen ließ.[3]) Hier hat sich von einem hochinteressanten Altar der späten Gotik (1495) in Agatharied ein zweifach geteilter Schrein erhalten, dessen Ranken- und Laubwerk von köstlicher Feinheit sind. Dieser Schrein ist mit seinen beiden Figuren in den Renaissancehochaltar vom Jahre 1643 eingelassen.

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Bd. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern von G. v. Bezold und Berthold Riehl. München 1892. Abbild. Taf. 200.

[2]) Ebenda. I. Taf. 155.

[3]) J. Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855. S. 166.

Der Altar zu Jasberg (Pfarrei Otterfing bei Holzkirchen) ist besonders in seinem Figurenreichtum interessant. Die Figuren sind charakteristisch für das lange Festhalten an gotischer Kunst; sie tragen das späte Datum 1546. Der fortschrittliche Zug zeigt sich vor allem in der wirksameren und nach derbem Realismus strebenden Plastik.

Treffliche Werke der Münchener Schule sind die Altäre zu Schmidham, Reichersdorf[1]) und Schliersee[2]), vor allem auch der Hochaltar zu Milbertshofen[3]) bei München mit mehr derb behandeltem, teils stilisierten teils naturalistischem Blattwerk. Ein Schritt nach Vorwärts liegt hier in der gut bewegten Gestalt des hl. Georg zu Pferd, der in seiner frischen Natürlichkeit und vollen Kraft bereits frei und ungezwungen aus dem Rahmen des Schreines tritt. Auf den Flügeln ist das Martyrium des Heiligen lebendig dargestellt. Der ganze Altar stammt einheitlich aus dem Jahre 1510. Auch der prächtige Altar in der Gottesackerkirche St. Georg[4]) bei Wartenberg (nahe bei Moosburg) möge hier erwähnt werden, weil er in seinem Aufbau wie in seinen Figuren sich den bisher behandelten Altären anschließt. Er gehört jedoch dem Landshuter Kunstkreise an. Eine großartige Wirkung vermochte der Meister in die Darstellung der hl. Dreifaltigkeit zu legen, welche das Mittel des Schreines enthält. Die scharfe Charakteristik, welche in dem herrlichen Kopfe des sitzenden Gott Vaters ausgeprägt ist, verrät einen besonders begabten Künstler. Die Gruppe entbehrt nicht, trotz der bescheidenen Dimensionen, in denen sie gehalten, einer gewissen monumentalen Auffassung, eines ergreifenden, majestätischen Ernstes. Nach Art des so innig empfundenen „Gnadenstuhles" hält Gott Vater seinen am Kreuze hängenden Sohn auf dem Schoße, um ihn der Welt zu zeigen; in der Mitte zwischen beiden schwebt der hl. Geist. Liebliche Engelsgestalten tragen das in reichen Falten herabfallende Gewand des Vaters, oben beleben lautenspielende Engelchen die Komposition. In diesem reichen Erzählen der figürlichen Plastik, in der Konzentration des Details hin zum Mittelbilde, dem allein die

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 211.

[2]) Ebenda. I. Taf. 211.

[3]) Ebenda. I. Taf. 112.

[4]) Ebenda. I, 1300 ff. Abbild. auf Taf. 201. — Vgl. J. Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855. S. 162 ff.

Aufmerksamkeit gewidmet sein soll, sehen wir ein neues, den Charakter des Altares wesentlich veränderndes Moment hereinkommen, das gegenüber der naiven, epischen Breite, in welcher der Schmuck des früheren gotischen Altares sich bewegt, zu einer gewissen dramatischen Wirkung gelangt. Die Krönung des Altares bilden Wimperge, welche sich über kleineren Statuen auftürmen. Hierin erkennt man die in der Landshuter Schule übliche Art der Altarkonstruktion, die auch in dieser späten Zeit noch dem architektonisch berechtigten Aufbau an ihren Altären gegenüber der mehr malerischen, im Ornamente reichen Anlagen, wie sie die Gegend der Münchener Kunstzone aufweist, den Vorzug gibt.

Zu den Schöpfungen der Münchener Kunstzone ist vor allem der Moosburger Hochaltar zu zählen, ein 14—15 m hoher Bau von ehedem bemaltem Schnitzwerk, das jetzt eine moderne Fassung zeigt. Ursprünglich hatte der Altar Flügel; diese sind wahrscheinlich seit der Umgestaltung des Altares im 18. Jahrhundert vom Schreine getrennt worden; Teile derselben hängen im Chor der Kirche. Die Rückseite des Altares und die Außenseiten der Predella sind mit Malereien geschmückt. In die äußerst zierliche Konstruktion des Aufbaues sind viele Figuren eingelassen, welche aus der Zeit von 1505 bis gegen 1520 stammen. Die Ausführung derselben zeigt „eine virtuose Technik, welche aber zuweilen, wie besonders in den Gewändern durch die Virtuosität stark an Manier streift“.[1])

Sighart[2]) vermutet in dem Landshuter Bildhauer Hans Lemberger den Meister dieser Schnitzereien. Die Nähe der Stadt Moosburg vom Kunstzentrum Landshut würde allerdings dafür sprechen. Aber es ist fast sicher anzunehmen, daß ein Münchener Meister der Schöpfer dieser Figuren und auch des konstruktiven Aufbaues gewesen. Die Landshuter Schule war nach 1500 nicht mehr so sehr in Blüte (s. oben S. 18) und übte zu dieser Zeit einen weniger bedeutenden Einfluß auf die Umgebung aus, während die Münchener Schnitzschule sich zunehmender Berühmtheit erfreute.

Da ferner der Altar von der herzoglichen Linie in München gestiftet worden ist, ist es naheliegend, daß einem Münchener Meister diese hervorragende Arbeit übertragen worden war.

---

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 416 ff.

[2]) J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862. S. 503.

Zudem unterstützen diese Annahme auch noch stilistische Wahrnehmungen. Der leichte, zierlich emporstrebende Aufbau ist nicht so fast die Eigenart von Landshuter Altarbauern als vielmehr jene der südlichen Meister um München und in der Salzburger Gegend, besonders auch der berühmten Tiroler Schnitzer (vgl. die Arbeiten aus der Schule Pachers). Die Konstruktion des Aufbaues läßt sofort erkennen, daß die Anlage der Flügel, mit denen der Altar ursprünglich geschmückt war, nicht recht zur Geltung kommen konnte. Denn in dem energischen Betonen der unter seitlichen Baldachinen stehenden großen Heiligenfiguren mußte die Idee eines geschlossenen Schreines mit Flügeln einem neuen Gedanken im Aufbau weichen.

Dadurch daß die vertikal aufsteigenden Glieder durch horizontal und schräg sich hinziehende Linien wie durch ein- oder auswärts gebogene Fialen durchbrochen werden, kommt eine Bewegung und Abwechslung in die Anlage, welche den dekorativen Reichtum der Gesamtkomposition wesentlich steigert. Darauf aber ist es abgesehen — auf eine möglichst reiche dekorative Wirkung.

Die ganze Giebelkonstruktion, welche über die Hälfte der Höhe des Aufbaues umfaßt, erinnert an den zierlichen Aufsatz des Choraltares zu Blutenburg; nur ist am Moosburger Altare die Gliederung eine bedeutend reichere. Die in früherer Periode (15. Jahrhundert) übliche Teilung des Giebels in drei Absätze, in denen er, klar aus den konstruktiven Gliedern des Schreines sich entwickelnd, emporsteigt, gewinnt beim Moosburger Choraltare durch den dichten Wald aufwärtsstrebender Spitzen und Fialen einen ungleich größeren Reichtum. Doch schwindet damit die Klarheit der Struktur.

Im Ornamente entfaltet sich eine Fülle naturalistischer Formen. Die streng architektonische Linienführung, die sich im Mittelalter in so klarer Weise an den Einkehlungen der Predella, den Konsolen und Baldachinen der Altäre zeigte, ist hier verschwunden. Blatt- und Rankenornamente treten an die Konsolen und Baldachine, durchbrochenes Astwerk an die Überleitung der Predella zum Schreine, eine Fülle von Krabben an die Spitzsäulen und Fialen. Wir finden den Meister auf der gefahrvollen Bahn des Virtuosentums; er will sein Können auf glanzvolle Weise produzieren. Aber man kann ihm nicht gram sein; denn seine Anlage gewährt einen höchst phantasievollen, in ihrer Kühnheit und Keckheit malerischen Eindruck. Der Altarbau entbehrt in seinem reichen Or-



24

Rabenden.
Hochaltar.
1510.

nament gewiß nicht fein empfundener künstlerischer Reize, und wenn auch die mittelalterliche Kunst sich in völlige Dekoration ohne sicheren, architektonisch soliden Rahmen auflöst, so liegt dennoch in diesem Ausleben eine gewisse frische Kraft verborgen. Es ist eine Übergangszeit, in welcher der Meister arbeitet; bereits zeigt sich im Hintergrunde das eigentliche Ziel, der Anbruch einer neuen Stilphase im Altarbau, welche in nicht mehr gar weite Ferne gerückt ist — die Renaissance.

Hervorragend fortschrittliche Momente liegen in den Figuren des Schreines. In der Mitte erhebt sich die Gottesmutter, von Engeln umgeben, links davon steht St. Heinrich, rechts St. Kastulus, an den Seiten des Schreines sind St. Johann der Täufer und St. Barbara angebracht, überdacht von leichten Baldachinen.

Gegenüber der früheren Plastik der Gotik ist diesen fünf Figuren ein monumentaler Zug gegeben, der, abgesehen von der Größe der Verhältnisse, in denen die Skulpturen wohl zum erstenmale auf einem Altare des Erzbistums ausgeführt sind, sich namentlich in dem gewandten und lebendigen Wurf ausspricht, welcher den Gestalten verliehen ist.

Da ist nichts mehr von der herben und schlichten Art früherer Arbeiten zu bemerken; ein selbständiges Beobachten der Natur hat den Meister zu jener Sicherheit in den Körperformen geführt, welche wir an den großen Figuren so sehr bewundern. Aber die Form hat dennoch im Vergleich zu der ehemaligen tiefsinnigen Gesichtsbildung eine allzu große Berücksichtigung gefunden. Mit der größeren Vervollkommnung der Formen erleidet zugleich auch das geistig tiefe Moment, das in den Werken früherer Gotik gelegen, eine bedeutende Einbuße. Bei der Gewandtheit, mit welcher der begabte Künstler über anatomische Schwierigkeiten, wie richtiges Körpermaß hinweggehen kann, verliert sich allerdings jene am Kleinlichen klebende Manier der älteren Zeit, aber auch manch inniger Zug geht verloren. Affektierte Bewegung, die an Verrenkung streift, eine Übertreibung im Gesichtsausdruck, zu sehr gekünstelter Faltenwurf in der Gewandung sind die Folgen der sicheren Fertigkeit, mit welcher der Meister sich allzu sehr brüstet. Aus dem schlichten Handwerker ist ein Künstler geworden, der sich seines Wertes wohl bewußt ist.

Gerade hierin liegt aber ein wesentlicher Schritt in eine neue Zeit mit neuen Gedanken und Empfindungen. Der schlichte Sinn

des älteren gotischen Handwerkers, der trotz seines mühevollen Ringens und Strebens, Schönes und Wahres zu schaffen, verborgen bleiben will, muß in dieser späten Zeit der Gotik dem Ehrgeiz des Meisters weichen, welchem daran gelegen ist, daß sein hohes technisches Können auch von Außen Anerkennung finde. So steht dieses glänzende Altarwerk an der Schwelle der mittelalterlichen Kunst und einer neuen Richtung der Renaissance.

Weiter von München abgelegen hat die Gegend um Rosenheim und Traunstein eine stattliche Anzahl der prächtigsten Altarwerke aus der spätesten Zeit der Gotik aufzuweisen.

Da diese Gegend einstens zum größten Teile dem Erzbistume Salzburg unterstellt gewesen ist, so mag in der Stadt Salzburg selbst das Zentrum jener Altaranlagen gesucht werden.

Aus der Fülle jener Werke ist vor allem die reiche Altarausstattung der Kirche zu Rabenden (auch Raventen), einer Filialkirche der Pfarrei Kienberg bei Trostberg, zu erwähnen.

Der Hochaltar wie der Seitenaltar sind an künstlerischer Bedeutsamkeit und idealer Schönheit Schöpfungen hervorragender Art. Der prachtvolle Hochaltar zeigt im Mittelschrein unter reichen Baldachinen die Figuren der Apostel Jakobus, Simon und Judas, während oben Christus am Kreuze mit den kleineren Statuen von Maria und Johannes unter reichen Baldachinen angebracht sind. Auf den Flügeln sind kleine gute Gemälde aus dem freudenreichen Leben Mariä gemalt.

Der Altar stammt aus dem Jahre 1510. Die Anordnung der Figuren im Schreine wie auch der Giebelaufsatz erinnern an den Moosburger Hochaltar, nur daß letzterer freier und schlanker emporstrebt. Auch das Astwerk in der Einkehlung zur Predella, die ungemein reichen, mit gebogenen und spiralig in einander sich verschlingenden Fialen geschmückten Baldachine im Schreine über den drei großen Figuren haben mit der Anlage des Moosburger Hochaltares viel Ähnliches, nur ist dort das Ornament noch krauser und üppiger.

Kleiner, aber von gleicher Eleganz ist der Seitenaltar, ein Schnitzwerk mit hohem Aufsatze, das im Schreine die Figur von St. Eustachius mit dem Hirschen enthält.

Herrliche Altäre finden sich ferner in St. Florian[1]) (Pfarrei

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 219. Alt ist nur der Schrein mit den Figuren und den sie bekrönenden Baldachinen; der obere Aufsatz ist modern.

Frasdorf), in Höhenberg[1]) bei Niederaschau, Altäre mit überreicher, filigranartiger Pflanzenornamentik, und in der hochgelegenen Streichenkapelle bei Schleching, welche vielleicht alle aus ein und derselben Werkstätte hervorgegangen sind.

Den großen Reichtum im Ornamente, die Weichheit, welche den Figuren innewohnt und gerade in ihrer mehr malerischen Behandlung der Salzburger Schule gegenüber der Münchener eigen, die außerordentliche Fülle des Pflanzenschmuckes bewundern wir schließlich noch an den Altären zu St. Leonhard am Wonneberg bei Waging und zu St. Kolman bei Tittmoning, welch letztere Altaranlage bereits die Jahreszahl 1515 trägt. Vor allem aber ragt aus diesem Kreise von spätgotischen Altaranlagen der Choraltar des Nonkirchleins bei Reichenhall[2]) (1513) hervor. Im Mittelschreine stehen unter ungemein reichgeschnitzten Baldachinen die drei großen Figuren von St. Georg, Martinus und Ulrich, kraftvolle Gestalten in der malerisch-weichen Auffassung der Salzburger Schule. Auf den Flügeln an der Außenseite Gemälde, an der Innenseite Reliefs aus dem Leben Jesu. Hinter den Flügeln stehen unter zierlichen Baldachinen die Figuren von St. Georg und St. Florian, Rittergestalten im Maximiliansharnische mit goldener Gnadenkette und Orden. Äußerst fein türmt sich der Aufsatz auf, eine fast körperlose Komposition. Im wirren und krausen Ornamente kennzeichnet sich so recht die Art der spätesten Gotik, welche den architektonisch strengen Aufbau außer Acht läßt und sich einzig und allein im spielenden Reichtum der Dekoration gefällt. Die Anordnung der unter selbständigen Baldachinen seitlich stehenden großen Figuren weist in ähnlicher Weise wie beim Moosburger Choraltar auf ein allmähliges Verlassen des mittelalterlichen Flügelsystems mit seinen zahlreichen kleinen Darstellungen und das Aufkommen einer neuen großzügiger angelegten Altarkomposition, welche dann in der Renaissance und lange noch im Barock die herrschende bleibt, nämlich Mittelstück und seitlich unter Volutenbekrönungen gestellte Heiligenfiguren. Alle diese Altäre kommen in dem Bestreben nach reicher Dekoration, in dem Auflösen des mittelalterlichen Wesens, an dessen

[1]) Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 215.

[2]) J. Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855. S. 171.

Stelle neue Gedanken im Ornamente zumeist hereinbringen, in dem Zurücktreten der Architektur gegenüber dem sich immer mehr und mehr geltend machenden Zuge nach malerischen Effekten überein.

Und doch sind sie wieder unter einander verschieden, indem verschiedene Lösungen im Aufbau gesucht sind. Wie mannigfach sind die ineinander geschlungenen Reihungen gestaltet, welche immer wieder eine neue Zeichnung voraussetzen, welche Fülle der Zeichnung bietet sich im Laub- und Rankenwerk dar, von welch phantasievollem Reichtum sind das wirre Astwerk und die äußerst zart und sorgfältig gebildeten Distel- und Blumenmotive!

Die Persönlichkeit des einzelnen Meisters, nicht bloß wie früher die Eigenart einer ganzen Schule, tritt bereits hervor. Die Konstruktion bewegt sich nicht mehr im strengen Schema der älteren Richtung; damit ist ein wesentlicher Schritt in eine neue Zeit getan, die mit neuen Aufgaben und Forderungen an das künstlerische Wirken herantritt.

Stellen wir den eben geschilderten Altären einen Altar gegenüber, welche noch dem 14. Jahrhundert angehört, den sogenannten Schrenkaltar in der St. Peterspfarrkirche zu München.

Er ist in zwei Stockwerken aufgebaut und ohne Flügel. Das Ganze ist zwar roh gearbeitet, aber originell in der Anordnung und schön in manchen Motiven. Die Komposition der Bekrönung ist die eines Wimperges, in dessen Fläche der richtende Heiland mit Maria und Johannes eingelassen ist. Im Oberteil des Schreines zeigt sich eine „drastische" Darstellung des jüngsten Gerichts samt Himmel und Hölle, am Unterteil aber eine Kreuzigung mit den Patronen der Stifter St. Martin, Gregorius und einem Bischofe zur Seite.

Die Figuren sind herb, unbeholfen, in vergriffenen Körperproportionen gehalten; der Gefühlsausdruck ist noch ganz befangen gegeben. Die Einfachheit der Konstruktion weist ganz und gar auf die in damaliger Periode übliche Architektur. Den Altar, abweichend von der Baukunst, als Dekorationsstück zu behandeln, kannte man damals noch nicht.

Ein bereits fortgeschrittenes Werk in der Altarbaukunst ist mit dem Choraltar zu St. Martin in Landshut aus dem Jahre 1424 auf uns gekommen. Derselbe ist ein Flügelaltar, welcher in den darauf folgenden Dezennien des 15. Jahrhunderts sehr beliebt geworden ist. Er ist ein mäßig hoher Aufbau aus weißem Kalkstein. Auf der Vorder- wie Rückseite nach mittelalterlicher

Gewohnheit (wegen des rückwärts angebrachten Sakramentshäuschens) ungemein sorgfältig bearbeitet, erhebt sich über der niedrigen, die ganze Breite der Mensa einnehmenden Predella der große Bilderschrein, vorne in zwei Reihen geteilt. In der unteren reihen sich Heiligenfiguren, jede einzelne unter einem Baldachin stehend, an einander, während die obere Reihe mit plastischen Gruppen in erzählenden Reliefs geschmückt ist. Ebenso reich sind die Flügel bedacht. Die Außenseiten derselben zeigen in Farben gefaßt das Leiden Christi, die inneren Flächen stellen auf Goldgrund die Reliefbilder der Stadt- und Diözesanpatrone, des Abendmahles u. s. w. dar. „Dem Bildercyklus des Altares liegt die einheitliche Idee zu Grunde: Im Meßopfer tritt das Erlösungswerk Jesu in die Welt, das bezeugt und angebetet wird. Das Ganze ist demnach ein plastischer Hymnus auf das sich vollbringende heilige Opfer.“ [1]) So ist gleich einem Bilderbuche, naiv erzählend, die Altaranlage mit einer Menge von plastischen Darstellungen geschmückt, während in der folgenden Periode der Spätgotik ein fortschrittliches Moment sich darin zeigt, daß an Stelle der kleinlichen Vielheit von Bildern die bereits monumental erfaßte große Einzelfigur in den Schrein gesetzt wird.

Die beiden Altäre zu St. Peter in München und zu St. Martin in Landshut bilden somit einen wirksamen Gegensatz zu dem spätgotischen Altartypus am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts. Obwohl im Material verschieden, die beiden obengenannten Altäre sind aus Stein, liegt dennoch nicht hierin das wesentlich trennende Merkmal zwischen ihnen und den spätgotischen Holzaltären des Erzbistums, da der Kalk- und Sandstein so geschmeidig und leicht wie Holz bearbeitet werden kann. Vielmehr verfolgt der gotische Altar der Spätzeit, abgesehen von den großen Fortschritten, welche die Kunst namentlich in der figürlichen Plastik im Laufe des 15. Jahrhunderts machte, ganz andere Ziele als jener der Edelgotik, vor allem darin, daß er als ein dekorativ wirkendes Prunkstück gelten will.

Dieses Prinzip im Altarbau der spätesten, sich bereits auslebenden Gotik hat seinen höchsten und glänzendsten Ausdruck gefunden im Choraltare des Münsters zu Moosburg.

---

[1]) (L. Gallinger) Geleite durch die Dreihelmenstadt. 2. Auflage. Landshut 1897. S. 85.

Zweiter Abschnitt.

Der Altarbau der Renaissance.

1. Der Altartypus im Übergang von der Gotik zur Renaissance.

Eine eigentlich neue Ära für den Altarbau und seiner ornamentalen wie figürlich-plastischen und malerischen Ausschmückung beginnt mit dem weiteren Fortschreiten des 16. Jahrhunderts noch nicht. Die maßgebende Stilwandlung des Altares im Erzbistum liegt erst in der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch hält man noch zähe am alten Altartypus fest, man kommt immer wieder auf die Gotik zurück, allerdings nicht mehr auf die frühe mittelalterliche, sondern auf jene fortgeschrittene der Spätzeit. Während in der Profankunst der Schnitzer und Schreiner (Kistler) bereits auf das gewandteste in den Formen der Renaissance sowohl im architektonischen Aufbau wie auch im Ornamente sich bewegen und mit Verständnis und bewußtem Formensinn höchst wirkungsvolle, echte Renaissancestücke in den zahlreich noch vorhandenen Prunkschränken und Prachttüren schaffen, braucht die kirchliche Kunst, die doch an jenen Werken Muster und Vorbilder gehabt hätte, noch lange Zeit, um in das neue Geschmacksleben einzutreten. Der gotische Stil hat sich eben als echt kirchlicher Stil bewährt.

Wenn auch die Mehrzahl der Altäre des 16. Jahrhunderts in der Erzdiözese in ihrer Gesamtkomposition noch innig mit dem

spätgotischen Typus des Flügelaltares und der zierlichen auf den Schrein gesetzten Bekrönung zusammenhängt, so weisen doch wiederum viele Momente des Details in der Architektur, im Ornamente, in der figürlichen Plastik, in der Verbindung von Architektur mit dem dekorativen Ornamente und in der Malerei darauf hin, daß eine neue Zeit mit neuen Gedanken heran kommt.

Äußerlich macht sich die Stilwandlung an den Altären des 16. Jahrhunderts nur in ganz untergeordneter Weise dadurch erkennbar, daß an einzelnen kleinarchitektonischen Teilen des Altares, wie im Ornamente neue Formen auftreten, welche zunächst nach Italien weisen. Italienischer Einfluß ist sicherlich maßgebend, aber doch ist der Zusammenhang mit Italien ein ganz geringer. Spurlos gehen die großen Werdegänge, wie sie in Italien am Altare, an der Kanzel und überhaupt in der kirchlichen Kunst sich geoffenbart, an der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts vorüber. Die Stilwandlung geht vielmehr aus inneren, rein künstlerischen Gründen hervor.

Der architektonische Aufbau des Altares im 16. Jahrhundert behält den in der späteren Gotik beliebten Flügelaltar mit dem Giebelaufsatze bei. In den Schrein kommen zuweilen schon Pilasterumrahmungen mit oder ohne antikisierendem Kapitell, ferner Bogenabschlüsse nach Art des Gewölbebogens der Renaissance. Oft wird auch über den Schrein ein antik gebildetes Gebälk gelegt, wodurch die reine Höhenrichtung, die in so ausgesprochener Weise der gotischen Altaranlage innewohnt, in ihrem raschen Aufsteigen gehemmt wird. Die ganze Giebelanlage des Altares erscheint als selbständig und unabhängig von der Komposition des Schreines, während in der Spätgotik der Giebelaufsatz aus den architektonischen Gliedern des Unterbaues herauswächst und ein fein empfundenes Ausklingen der Konstruktion darstellt. Die Breitenanlage tritt jetzt mehr in den Vordergrund gegenüber der ausgesprochenen Vertikale des gotischen Stiles. Man erstrebt breitere Flächen, um der Plastik wie der Malerei, welche beide reicher erzählen wollen, ein größeres und günstigeres Feld bieten zu können. Im Allgemeinen aber bleiben die Altaranlagen des 16. Jahrhunderts dem Charakter der Spätgotik, was zunächst den Aufbau betrifft, in einer Weise getreu, daß das Gesamtbild der Konstruktion durch die neuen Momente nicht wesentlich beeinflußt wird.

Der Aufbau aller aus dieser Periode auf uns gekommenen Altäre in der Erzdiözese ist im Charakter der gotischen Flügelaltaranlage gehalten. Bei einzelnen, wie beim Maroltaltare in Freising (datiert 1513), ferner bei einem Altärchen, das aus der alten Salinenkapelle zu Reichenhall stammt und jetzt im Nationalmuseum sich befindet (aus dem Jahre 1521), zeigen sich bereits in ihrer Pilastergliederung, wie in einzelnen architektonischen Details Renaissanceformen. Während aber beim Freisinger Altare dieselben noch ganz ungeschickt angewandt sind, tritt uns das Reichenhaller Flügelaltärchen als eine bereits einheitliche im neuen Geschmacke durchgeführte Anlage entgegen.

Ein interessanter Altar ist der Hochaltar des Kirchleins zu Merlbach bei Schäftlarn um 1510. Äußerst reich sind die zierlichen Ranken mit naturalistischen Pflanzenornamenten durchsetzt, welche den Schrein umgeben; in diesem stehen die gut geschnitzten und bemalten Figuren von St. Jakobus, St. Stephanus und St. Sebastian. Die umgebogenen Fialen, die zierliche Konstruktion, der dekorativ aufgefaßte, in fast körperlos feine Strukturen auslaufende Aufbau wie der frische Naturalismus im Ornamente machen das Werk zu einem der tüchtigsten aus der Münchener Schule, welches aus der Zeit der spätesten Gotik noch erhalten ist. Dieser Altar legt ein beredtes Zeugnis ab für die Virtuosität, mit welcher die Münchener Schule in der Schnitzerei der Ornamente wie in der figürlichen Plastik arbeitete.

Der Merlbacher Hochaltar ist nicht mehr mittelalterlich gotisch, sondern steht bereits am Beginne einer neuen stilistischen Richtung im Altarbau, welche trotz der noch völlig gotischen Formen bereits als Renaissance bezeichnet werden darf. In den durchgehenden Säulenmotiven von eigenartiger bizarrer Gestaltung, welche an Stelle von Angeln für die Flügeln benützt werden, spiegelt sich schon die deutsche Renaissance mit ihrer grotesken Formenwelt. Doch sind diese Momente noch unwesentlich. Der Aufbau ist ganz und gar gotisch gedacht. Zur Charakteristik der Langlebigkeit des gotischen Altars möge eine kleine Abschweifung gestattet sein. Es ist stilgeschichtlich interessant, daß in dem benachbarten Augsburg, wo doch schon lange wegen des fast täglichen Verkehrs mit Italien die Renaissance in den prächtigsten Schöpfungen zu Tage trat, der Abt Jakob Köplin von St. Ulrich im Jahre 1570 einen Altar erbauen ließ, der in seiner ganzen Konstruktion wie auch



Freising.

Maroltaltar im Kreuzgang.

1513.

82

im Ornamente spätgotisch empfunden ist. In den zierlichsten Verhältnissen steigt dieses Altarwerk, das in der oberen Sakristei der St. Ulrichskirche sich befindet, in raschem Fluge empor. Naturalistische Formen sind an diesem merkwürdigen Werke völlig fern geblieben. Die Gotik wurde also noch immer als der spezifisch-kirchliche Stil betrachtet, an welchem der Altarbau inmitten einer schon längst im neuen Geschmacke sich bewegenden profanen Kunst mit großer Zähigkeit festhält.[1])

Die künstlerische Tätigkeit im Altarbau des 16. Jahrhunderts war keine rege; denn die ungemein produktive Zeit des schließenden 15. Jahrhunderts hatte für eine lange Dauer die kirchlichen Bedürfnisse befriedigt. Der Bau der Münchener Frauenkirche mit ihrer Altarausstattung war vorüber und im Anschluß daran sind in Münchens Umgebung viele kleinere Kirchen eingerichtet worden.

Mehr als im Aufbau tritt der beginnende Wechsel des Geschmackes während des 16. Jahrhunderts im Ornamente uns entgegen. Es wäre jedoch unrichtig, einzig und allein italienische Einflüsse hier geltend zu machen. Es wird vielmehr, unabhängig von welscher Kunst, das Ornament der letzten, spätesten Gotik auf eine äußerst phantastische, höchst willkürliche und barocke Art umgebildet. Das glänzendste Beispiel hiefür ist der Hochaltar der Frauenkirche zu Ingolstadt. Er ist ein ganz spätes Werk des 16. Jahrhunderts (1572) und führt in äußerst origineller Weise ein förmliches Ringen zwischen spätgotischen Konstruktionsgliedern und Renaissancemotiven vor Augen, wobei aber immer noch die Spätgotik mit ihrem Altartypus die Oberhand hat.

Die aus der ersten Hälfte und Mitte des 16. Jahrhunderts stammenden Altäre in der Erzdiözese zeigen fast immer noch spätgotisches Ornament. Anders ist es, wenn das Ornament nicht geschnitzt, sondern gemalt ist. In diesem Falle dringen im Anschlusse an die Renaissancearchitekturen, die verhältnismäßig früh schon an Gemälden und auch an Reliefs zu gewahren sind, Renaissanceformen, wie Blumen- und Fruchtfestons, kandelaberartig gebildete Säulchen, phantastische Pflanzen- und Blumenmotive, Ranken u. s. w. herein. Ein Beispiel hiefür ist das Altärchen der Schloßkapelle zu Unterelkofen[2]) bei Grafing (1517, bezw. 1521).

[1]) Berthold Riehl, Augsburg. Leipzig 1903. S. 114. Abbild. auf S. 115.

[2]) Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 202.

Dasselbe ist in der Anlage wie auch in den drei Figuren des Schreines noch durchaus gotisch empfunden. Das Ornament, soweit es geschnitzt ist, wie über den Schreinfiguren und den vierteiligen Flügeln bewegt sich in ziemlich einfachem Blatt- und Rankenwerk. Doch in der Predella umgeben das Holzgemälde (eine Pieta) zwei phantastische und bizarre Balustersäulchen von jener grotesken Bildung, wie die deutsche Renaissance sie liebte. Über den seitlichen Wappen sind Putten gemalt, welche fette Frucht- und Blumenschnüre halten. Also hierin, in der Malerei allein, spricht sich der neue Stil am frühesten aus.

In der figürlichen Plastik ging im fortschreitenden 16. Jahrhundert eine bedeutende Wandlung gegenüber dem Schlusse des 15. und der Wende zum 16. Jahrhundert vor. Der Schnitzstil mit seinen scharfen Linien wird verlassen, und eine weichere Auffassung dringt in die Figuren. Das Sehen ist ein anderes, mehr malerisches geworden. Wir begegnen jetzt großen Statuen auf den Altären, welche schon wegen ihrer Größe eine mächtige, mehr monumentale Wirkung erzielen. Doch haben sie mit der italienischen Plastik nichts gemein. Der Gesamtcharakter dieser Werke ist immer ein absolut deutscher. In konsequenter Weise hat auch hier die figürliche Plastik sich aus der künstlerischen Eigenart weiter entwickelt, welche die spätgotische Plastik bestimmt hat.

Als echt deutschen Schöpfungen haftet diesen Arbeiten immer noch feines und sorgfältiges Eingehen ins Detail, eine gewisse Intimität der Wirkung an, wenn auch die Figur im Ganzen betrachtet nun von einem einheitlichen, großzügigen Gedanken beherrscht ist. Damit kommt jedoch in diese Werke eine gewisse Manier, die nunmehr mit dem fortschreitenden Jahrhundert immer deutlicher zu Tage tritt. Bereits beginnt in dieser Zeit schon die Gefahr des Virtuosentums sich zu regen, die von Epoche zu Epoche wächst, bis endlich im späten Rokoko die Plastik im Manierismus an die äußerste Grenze geht.

An dieser Schwäche leidet die Altarplastik des späteren 16. Jahrhunderts. Der für die Schlußzeit der Gotik so charakteristische feine Zug des inneren tiefen Seelenlebens hat sich verflacht, dafür aber ist ein größeres Verstehen und Beherrschen der Form getreten. Vor allem erregt das große Können der Schnitzer, ihre Sicherheit im Handwerk, in der Technik, Bewunderung. Gewiß ist ungemein reich und vielseitig die Spätgotik in ihrem Wollen, allein

sie ist immer noch eine mittelalterliche Kunst, welche doch nicht imstande ist, manche Probleme zu lösen, deswegen, weil ein durchaus konsequentes Naturstudium erst mit Anbruch der neuen Zeit, mit dem 17. Jahrhundert in die Altarplastik kommt. Das Nämliche gilt auch von Malerei.

Näher zu untersuchen, inwiefern diese aus ihrer mittelalterlichen Befangenheit und Unbeholfenheit sich herausgearbeitet hat, kann hier der Platz nicht sein. Es soll nur darauf hingewiesen werden, daß die Malerei am Altare sich als eine einheitlich geschlossene Komposition zeigt, die zwar noch getrennt durch die einzelnen Teile des Altares, wie durch den Schrein, die Flügel, Predella u. s. f., dennoch das Bestreben kund gibt, einen Gedanken auszusprechen. Die einzelnen Teile der Malereien treten in einen Zusammenhang zu einander, während am mittelalterlichen Altare die einzelnen gemalten Bilder ganz für sich allein bestanden, ohne Konnex mit den nebenstehenden, und jedes einzelne Bild die Betrachtung für sich allein in Anspruch nahm.

Ein interessantes Beispiel wegen der Mischung von gotischen und Renaissance-Formen bietet der Maroltaltar im Kreuzgange zu Freising vom Jahre 1513. Der Altarschrein, der aus Rotmarmor gefertigt ist, zeigt im allgemeinen die Anordnung von drei großen Figuren nach der Art der Gotik neben einander gestellt: In der Mitte die Mutter Gottes, rechts von ihr St. Sebastian mit dem vor ihm knieenden Donator Kaspar Marolt in Domherrntracht, links St. Barbara.

Die Predella enthält die Widmungsschrift, seitlich die zierlich gemeißelten Figürchen von St. Christoph und St. Georg. Die etwas verkümmerten Flügel aus Sandstein enthalten vier Statuetten, welche fast frei herausgearbeitet sind, sowie auch zierliche Reliefs. Die vier kleinen Figuren der Flügel charakterisieren eine größere Fertigkeit und Gewandtheit wie die etwas befangenen großen Skulpturen des Schreines, welche mehr mittelalterlich empfunden sind. In ersteren aber offenbart sich bereits der Realismus der Renaissance; sie sind mit einer gewissen Freiheit, ja Kühnheit aufgegriffen, indem sie sich bald en face, bald in der Seitenansicht, bald sogar in Dreiviertelwendung nach rückwärts und energisch ausschreitend zeigen. Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß die Flügelteile von einem anderen Meister geschaffen sind als das Mittelstück. Eine originelle Mischung liegt in den architektonischen wie orna-

mentalen Formen, Gotik und frühe Renaissance vereinen sich: Die Figuren des Schreines stehen unter einer Bogenanlage mit gotischen Rippen und Reihungen, welche von seitlichen Pilastern, also Renaissanceformen, getragen werden. Die Füllung des darüber liegenden Feldes bewegt sich in verschlungenen Stab-Ranken und Astwerk. Von besonderer Phantasiefülle sind die über den Flügelfigürchen angebrachten Umrahmungen mit wunderlich geformten Säulchen und ganzen, äußerst fein gebildeten Architekturen von liebenswürdigstem intimem Reize.

Ein Frührenaissancealtar aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts befindet sich in der Schloßkapelle zu Reichersbeuern bei Tölz.[1]) Stilgeschichtlich äußerst interessant ist sein Aufbau, der zu den Seltenheiten im Altarbau Oberbayerns gehört. Die Anlage zeigt in vier grotesken Säulen mit eigenartigen Kapitellen, mit geschuppten Schäften und Fratzen an den Basen eine für diese frühe Zeit eigenartige Phantastik. Die gotischen Reminiscenzen sind völlig beseitigt. Die Komposition ist im Sinne eines Ciboriumsaltares gedacht: vier Säulen tragen den Baldachin über dem Mittelbilde. In der Dekoration dieses Baldachins, welche sich in Kassettierungen mit Rosetten der wunderlichsten Art bewegt, wie in den Wappen haltenden Putten und in dem vollsaftigen Fruchtfeston, das sich quer über die Anlage zieht und den Unterbau vom Giebel trennt, ist klar zum Ausdruck gebracht, wie willkürlich der heimische Schnitzer mit italienischen Formen umspringt, und wie er allerdings einen allgemeinen Begriff von denselben hat, sie aber völlig frei nach seiner Art verwertet und umsetzt. Sogar in das Gebiet des Profanen geht der Schnitzer, indem er große Fratzen und fischartige Köpfe als Basen für die geschuppten Altarsäulen benützt, welche offenbar der in der Frührenaissance so beliebten Delphindarstellung entnommen sind. Interessant ist zu beobachten, wie der Künstler seine phantastische Formenwelt zu einem Altaraufbau zusammenzufügen strebt, wie er die Verbindung der Säulen durch Festons und den Abschluß der Komposition im Baldachin zu erreichen sucht. Malerisch gedacht ist der halbkreisförmige Abschluß des Altares: Gott Vater in Wolken zwischen Engeln, ein beliebtes Motiv jener Zeit als Bekrönung von Grabsteinen und Epitaphien. Die groteske Architektur schließt die plastische Gruppe

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 670.



Reichersbeuern.

Schloßkapelle.

Um 1530.

St. Martins, hoch zu Roß, ein, wie er seinen Mantel mit dem vor ihm knienden Bettler teilt. Die freigearbeitete Figur des ritterlichen Heiligen ist kostümlich sehr beachtenswert. Der heilige Ritter ist ganz in der Tracht der Zeit Karl V. dargestellt mit geschlitzten Bauschärmeln und den vorne breiten Schuhen (Kuhmaul). Ein trefflich gebildeter Zug kräftigen Realismus ist in dem flehenden Bettler erreicht. Der Schnitzer hat es verstanden, die Handlung klar und fesselnd zu gestalten.

In Johanneshögl (Bezirksamt Berchtesgaden) ist ein Flügelaltärchen erhalten, welches, obwohl etwas derb in der Ausführung, als ein Werk der frühen Renaissance von Interesse ist. Es ist um das Jahr — 1525 — zu setzen; vielleicht aber darf die Entstehungszeit um einige Jahre weiter hinaufgerückt werden, da den drei Figuren — Maria, St. Johannes der Täufer und St. Johann Evangelist — des Mittelschreines in der Bildung des Faltenwurfes das Knitterige des ausgehenden 15. Jahrhunderts noch anhaftet.

Die Flügel sind außen und innen bemalt: Innen St. Petrus und St. Paulus, außen St. Wolfgang und St. Rupertus; oben im halbrund geschlossenen Giebel St. Johannes auf Patmos. Das Altärchen zeigt einfache Formen. Zwei Pilaster tragen das Gesimse. Darüber ein mit Ornamenten bemalter und mit Rosetten geschmückter Fries, worauf das Gebälk ruht, auf welchem der halbkreisförmige Giebel sich wölbt. Die Ornamente sind zierlich nach Art der frühen Renaissance.

Von hohem Interesse ist ferner das Flügelaltärchen der ehemaligen Salinenkapelle zu Reichenhall, welches jetzt im Dachauer Saale des kgl. Nationalmuseums (Saal 22) sich befindet. Es ist auf der Rückseite datiert (1521). Trotz der frühen Zeit zeigt die Anlage vollständig reine Renaissanceformen. Der Schrein ist von Pilastern flankiert, worüber sich ein mäßig verkröpftes Gesimse hinzieht. Auch die Flügel sind nicht mehr wie am gotischen Altare rund oder spitzbogig, sondern bereits rechteckig. Die Anlage des Altärchens ist eine auffallend horizontal gerichtete gegenüber der vertikalen der Gotik. In die Leibungen der Pilaster sind zarte Frührenaissanceornamente, grau in grau, gemalt. Die Motive bewegen sich in Ranken, die aus Vasen herauswachsen, Puttenköpfchen und aufgerolltem Blattwerk, dazwischen hängen Perlschnüre herab. Besonders reich und anmutsvoll ist das Or-

nament auf der Rückseite des Schreines. Hier kommen zu den bisher geschilderten Motiven noch Delphine, Rosetten und Maskarons hinzu. Das Frührenaissanceornament an diesem Altärchen zeigt eigenartige Verwandtschaft mit der Formenwelt des Augsburger Meisters Hans Burgkmair.[1]) Deswegen und noch mehr wegen der ungemein lebendigen figürlichen Malereien im Schreine und auf den Flügeln mag wohl früher das Werk jenem berühmten Künstler zugeschrieben worden sein.[2]) Es wäre eine interessante Aufgabe, zu untersuchen, ob die Malereien wirklich Anspruch darauf machen können. Die gemalten Heiligenfiguren, besonders St. Florian und St. Sebastian, stehen allerdings der Art Burgkmairs nicht ferne; jedenfalls unterscheiden sie sich auffallend von den damaligen Meistern der Salzburger Schule. Die Entstehung des Altärchens fällt in jene Zeit, da in Reichenhall noch mehr höchst beachtenswerte Arbeiten der Frührenaissance geschaffen worden sind, so die Kanzel, der Taufstein und vor allem auch die prächtige Sakristeitüre der großen Kirche zu St. Zeno. Namentlich die ornamentalen Malereien in den Rautenfeldern dieser eisernen Türe offenbaren wiederum dieselben Motive wie das Altärchen aus der Salinenkapelle.

Ein Unikum in dieser Periode ist der Altar der Kirche zu Haimpertshofen[3]) im Bezirksamt Pfaffenhofen. Zwar gehört er nicht mehr dem Gebiete der Erzdiözese an, aber wegen der nachbarlichen Lage und seines äußerst interessanten Aufbaues möge er hier kurze Erwähnung finden. Der größte Teil seines Aufbaues fällt in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Tabernakel und einzelne Ornamente in der Predella sind aus dem 18., einzelne Statuen aus dem 17. Jahrhundert. Die hervorragende Bedeutung dieses Werkes liegt nicht in seinen zahlreichen Figuren, welche mit Ausnahme von St. Anna und St. Stephanus nur geringen Wert haben, sondern vielmehr in dem sehr reichen Pilasteraufbau und dem ebenso reichen Giebelaufsatz. Die Gesamtkomposition ist durch zwei große Pilaster mit daraufgelegtem Friese und Gebälk betont.

[1]) A. F. Butsch, Die Bücherornamentik der Frührenaissance. München 1880. Taf. 27, 28, 31 A. und 31 B.

[2]) Siehe den Führer durch das bayerische Nationalmuseum, verfaßt von den k. Konservatoren Dr. Meßmer und Dr. Kuhn unter Leitung des Vorstandes Freiherrn von Aretin, aus dem Jahre 1868, auf S. 180.

[3]) Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 119. Abbildung auf Tafel 18.



Dazwischen schieben sich kleinere arkadenartig angelegte Architekturen von Pilastern und Rundbögen ein. Die nämliche Anlage wiederholt sich in verkleinertem Maßstabe auf dem Giebel. Der so mannigfache gegliederte Aufbau wird durch reiches Ornament belebt. Besonders schöne Motive finden sich in dem breiten, edel und vornehm über die ganze Breite der Konstruktion gelegten Friese wie im Arkadenbogen, der sich über die mittlere Hauptfigur wölbt. Auch die Füllornamente der Pilaster sind von einem zarten Reize. Der Erbauer dieses Altares nahm direkt auf italienische Vorbilder Bezug. Namentlich die reiz- und anmutsvolle Kunst der frühen Renaissance Oberitaliens mochte er nicht bloß gekannt, sondern auch wirklich gesehen und dann kopiert haben. Die Sicherheit, womit er in der Renaissancearchitektur und im Ornamente gearbeitet, ist höchst interessant; einige intime Züge in der kleinlichen Auflösung der Architektur und in einzelnen grotesken Gebilden an den Giebelecken weisen auf den heimischen Künstler, der seine Eigenart niemals verleugnet.

Solche Altaranlagen in ausgesprochenen Renaissanceformen bleiben aber im ganzen 16. Jahrhundert eine Seltenheit. Anders verhält es sich mit den Haus- und Tragaltärchen, bei deren Konstruktion der neue Stil bereits sehr frühe zur Anwendung kam. Diese Altärchen sind Arbeiten des Kunstgewerbes, welches in den reichen Städten schon frühzeitig dem Wandel des Geschmackes sich gefügt hat. In der reichen Kapelle der alten Residenz zu München befinden sich mehrere solche Prunkaltärchen, bei deren Konstruktion vor allem das Material eine große Rolle spielt. Ihre Anlage ist die Flügelkomposition der Gotik, während sich im Ornamente bereits die Renaissance breit macht. Ein hübsches Beispiel ist das prunkhafte Altärchen [1]) Albrechts V. der sogenannte albertinische Kasten, in dessen gotischer Schreinanlage Säulen, Pilaster, Gebälk und eine Fülle von Ornamenten ohne architektonischen Zusammenhang rein dekorativ eingelassen sind. Viele solcher Altärchen sind Augsburger Arbeiten, wo besonders die Goldschmiedekunst hochentwickelt war. Das im Aufbau wie auch im ornamentalen Detail italienisch empfundene Lukasaltärchen zu Freising (1609) ist höchst wahrscheinlich ebenfalls aus Augsburg hervorgegangen. Ein bezeichnendes Prunkwerk oberbayerischer Schnitzerei ist das Altärchen in Saal 24 des

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 188.

Nationalmuseums, welches Meister Bockschütz aus Tölz (Ende des 16. Jahrhunderts) schnitzte. Die Formen des Aufbaues sind italienische, überwuchert von einer Fülle biblischer und mythologischer Darstellungen, welche mit deutschem Roll- und Kartuschenwerk zu einem unentwirrbaren Gemengsel sich verzweigen.

Konnte der Moosburger Choraltar als dasjenige Altarwerk bezeichnet werden, welches in der Kunst des Altarbaues der Erzdiözese als die fortgeschrittenste und letzte Schöpfung der spätgotischen Periode sich darstellt, so muß der Hochaltar der Frauenkirche zu Ingolstadt als ein jene Periode des Suchens im 16. Jahrhundert abschließender Bau gelten, da seine Formen bereits deutlich in die neue Stilphase hineindrängen.

Obwohl nicht mehr in dem Bereiche des Erzbistums München-Freising gelegen, kann dieser Altar wegen seines so äußerst wichtigen, stilistisch interessanten Aufbaues hier nicht übergangen werden. Zudem ist er aus Münchener Kunst hervorgegangen; das Werk trägt die Jahreszahl 1572 im oberen Gesimse, und auf einer Tafel ist zu lesen, daß Herzog Albrecht diesen Altar stiftete, und daß die Arbeit das geteilte Werk des Kistlermeisters „Hanssen Wisreuter“ und des Malers „Hanssen Muelich“ ist, die beide Bürger zu München gewesen waren. Hans Muelich wurde in seinen Arbeiten unterstützt von dem berühmten Hofmaler Christoph Schwarz, dem letzten glänzenden Meister der oberdeutschen Malerschule.[1]) Im System — Flügelaltar — noch ganz gotisch, kommen bei diesem Altarwerk Motive des neuen Stiles in solcher Menge vor, und tritt die Renaissance sowohl äußerlich in verschiedenen Formen wie auch innerlich im Aussprechen gewisser neuer Ideen und Gedanken so deutlich zu Tage, daß dieses Prunkstück im strengsten Sinne des Wortes an der Wende der mittelalterlichen und neuzeitlichen Altaranlage steht.

Ein förmlicher Kampf zwischen der Gotik, welche Jahrhunderte lang Herrscherin gewesen, und den sich an allen Ecken und Enden machtvoll hereindrängenden Gebilden eines neuen Geschmackes entspinnt sich an diesem glänzenden Werke.

Über einer Predella, welche in Form von Konsolen über die Breite der Mensa vortritt, erhebt sich der Schrein, seitlich von Pilastern eingefaßt und durch ein reiches Gesimse gekrönt. Über

[1]) Ludwig Gemminger, Das alte Ingolstadt. Regensburg 1864. S. 39.



Johannishögl.

Um 1525—1530.

dem Gesimse ein üppiger Aufbau von Kartuschen, Fialen u. s. w. Alle Teile sind reich ornamentiert und in Gold und Farben gefaßt.[1]) Ungemein reich ist der Altar mit Gemälden ausgestattet, welche nicht bloß die Vorder- und Rückseite des Schreines und der Flügel, sondern auch die beiden Seiten der Predella, den zwischen Schrein und Gesimse sich nach Art einer Attika hinziehenden Streifen und zuletzt auch noch den oberen Aufsatz schmücken. Die Anlage der Predella, welche die ganze Breite der Mensa einnimmt, die eigenartigen Konsolen rechts und links davon, die den Schrein tragen und äqual der in der Spätgotik äußerst energisch profilierten Einkehlung der Predella, sind noch gotisch empfunden. Dasselbe gilt vom Giebelaufsatze. Der Giebel steigt gleich dem spätgotischen Altare in drei Hauptabsätzen empor, wovon der mittlere reicher gegliedert ist. Das Mittelstück des Giebels läuft in gotische Fialen aus, die von der mittleren großen Hauptfiale als letzte Spitze überragt werden. In diesem Streben nach Höhenrichtung ist der Ingolstädter Choraltar noch mittelalterlich geblieben.

Daneben macht sich aber auch wesentlich die Renaissance im Aufbau geltend. Die Vertikale des gotischen Altarbaues wird energisch durchquert von der Horizontale des Renaissancealtares. In die Konstruktion des Schreines kommt eine gewisse Klarheit der Architektur insoferne hinein, als der Schrein von zwei mächtigen Pilastern mit kraftvollen korinthischen Kapitellen begrenzt ist und über diesen Pilastern ein reicher Fries und darüber das an den Ecken verkröpfte, weitausladende Gebälk sich breitet. Dieses Gebälk ist antik gearbeitet und tritt derartig wuchtig vor, daß es der ganzen Komposition das Hauptgepräge verleiht. Bei geschlossenen Flügeln ist die klargedachte Architektur im Aufbau besonders gut ersichtlich. Die beiden großen Pilaster mit ihren in den richtigen Verhältnissen gehaltenen Kapitellen tragen zunächst den Epistil, darüber den reich verzierten Fries, auf dem das Gebälk, unten mit Zahnschnitt geschmückt, ruht. Es zeigt sich mithin schon die Renaissance in ihrer Eigenschaft als Nachahmerin der Antike. Allerdings wird in echt heimischem Empfinden die

[1]) Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 29 ff. Ferner L. Gmelin, Die obere Stadtpfarrkirche zu Ingolstadt, in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. Jahrgang 1885. S. 80.

klare, einheitliche Wirkung dadurch wieder aufgehoben, daß eine Fülle ornamentalen Zierates sich über die einzelnen architektonischen Glieder legt. Mit überladen reichem Schmuck ist der Fries ausgestattet, ja selbst in die Leibungen der beiden Pilaster werden unter zierliche Baldachine Heiligenfiguren gemalt und an den Seiten der Pilaster Statuetten mit Fialenbekrönungen angeordnet. Der reiche, wundersam phantastische Giebel ist aus einem unentwirrbaren Wuste von Gebilden zusammengesetzt.

Auch in der Giebelkonstruktion zeigt sich neben der ausgesprochenen Tendenz, im Sinne der Gotik in die Höhe zu streben, doch auch der beginnende Einfluß der Renaissance, nämlich in dem quer durch das Ornament sich legenden, von Konsolen gestützten Balken, dessen Wirkung freilich wegen des ihn umgebenden Reichtums an dekorativem Detail nicht recht zur Geltung kommen kann.

So bietet dieses Werk in seinem Aufbau das seltsame, stilistisch hochinteressante Bild, wie zwei große Kunstrichtungen mit einander kämpfen. Die durch Jahrhunderte geheiligte Tradition, welche im gotischen Altarbau so lange geherrscht, will auch jetzt noch nicht das Feld räumen, aber der neue Stil drängt, endlich einmal auch am Altare zu seinem Rechte zu kommen. Es gelingt ihm noch nicht ganz. Doch kaum zwei Jahrzehnte später hat die Renaissance mit dem gewaltigen Hochbau des Choraltares der Jesuitenkirche zu München den definitiven Sieg davongetragen.

Die Malerei hat bereits viele fortschrittliche Momente zu verzeichnen. Vor allem liegen dieselben in der formalen Durchbildung der einzelnen Gestalten und in der vortrefflichen Gruppierung derselben. Die einzelnen Vorgänge, welche geschildert werden, spielen sich lebendiger und reicher erzählend ab, auch die Behandlung der Perspektive beginnt besser als früher verstanden zu werden. Dennoch bleibt aber immer noch die Art der mittelalterlichen Malerei bestehen, die Ereignisse auf den aneinander gereihten Tafeln belehrend vorzuführen. Die Anordnung der Gemälde ist noch völlig im mittelalterlichen Geiste gehalten. Anders ist es mit den Giebelbildern, welche an der Vorderseite des Altares die Himmelfahrt Mariens und auf dessen Rückseite das jüngste Gericht zur Darstellung bringen. Die mittelalterliche Gewohnheit, die Altäre auf der Rückseite mit einer Darstellung des jüngsten Gerichtes zu zieren, ist noch festgehalten, aber die Art der Ausführung ist eine neue. Denn schon hat der Gedanke, Plastik und

Malerei zu einem einheitlich erzählenden Ganzen zu verbinden, hier Platz gegriffen. Wir sehen die plastischen Figuren in Zusammenhang mit den malerischen Darstellungen gebracht und umgekehrt. Die Figur der in den Himmel schwebenden Maria und die sie krönende Dreifaltigkeit sind plastisch, während die um das leere Grab stehenden und staunend nach oben blickenden Apostel in dem Giebelbilde malerisch festgehalten sind.

In gleicher Weise ist das auf der Rückseite des Altars befindliche Gemälde beschaffen.

Dieses Ineinandergehen von Malerei und Plastik zu einem einheitlichen Gedanken ist ein neues fortschrittliches Moment im Altarbau gegenüber dem Mittelalter.

Auffallender noch als in der Malerei tritt in den plastischen Arbeiten die Wandlung des Stiles vor Augen. Wohl hat man im Schreine breite Felder der Malerei dargeboten, aber trotzdem überwuchert die Freude an der Plastik die gesamte Komposition. Überall die Lust, in den Formen des neuaufgekommenen Geschmackes zu arbeiten, ein tiefes, liebevolles Sich-Versenken bis ins kleinste Detail, überall eine Intimität des Schaffens, welcher es nach echt heimischer Art und Weise nicht darauf ankommt, monumental groß zu wirken, sondern in nie sich erschöpfender Phantasiefülle immer und immer wieder neue, reizvolle Gebilde zu gestalten. Welch eine Menge der zierlichsten Feinheiten liegt in den Schnitzereien der Predella, welche die einzelnen kleinen Malereien einfassen, im Gesimse über dem Schrein, und vor allem welche Phantastik spricht sich im Giebelaufsatz aus!

Die Entwürfe der Architektur und Ornamentik gehen wahrscheinlich auf den Maler der Tafelbilder Hans Muelich selbst zurück, wie Gmelin [1]) richtig annimmt. Man darf nur die Zeichnungen des Meisters [2]) betrachten, in denen sich die komplizierteste und phantasiereichste Formenwelt der Renaissance ausspricht.

Im Ornamente spielen Rollwerk, Kartuschen, die Volute, spiralige Arabesken, Schilder, in den Ausläufern Zapfen, Rosetten, Balustersäulchen, Fratzen und Engelsköpfchen als Motive der deutschen Renaissance eine große Rolle; daneben ist aber auch

[1]) Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München, Jahrg. 1885. S. 82.

[2]) Gg. Hirth, Formenschatz der Renaissance. München 1877. I. Heft, I. Serie, Blatt Nr. 26 u. 27.

die gotische Formenwelt vertreten und zeigt sich in geraden wie gebogenen Fialen oder fristet in eigenartig gestalteten Baldachinen ein noch geduldetes Dasein.

Wenn auch das Ornament im einzelnen betrachtet dem neuen Geschmacke sich zuwendet, so bleibt doch die Anordnung der Dekoration den alten Gewohnheiten treu. Da im gesamten Aufbau das Schema des mittelalterlichen Altares nicht verlassen ist, so muß notwendigerweise auch das Ornament der ganzen Konstruktion in all ihren Teilen folgen, und deshalb bildet sich von selbst ein dem spätgotischen vielfach verwandtes Ornament heraus. In mancher Hinsicht vermag der Künstler noch nicht frei in den Formen des neuen Stiles aufzubauen, er muß zu direkten gotischen Formen greifen, um den Abschluß und die Bekrönung des Aufbaues zu gewinnen. Wir sehen daher den Giebel in spätgotische Fialen auslaufen; als Schlußbekrönung wird, um eine kräftigere Wirkung zu erzielen, ein ganzes Fialenbündel gewählt, vier Nebenfialen biegen sich von der gerade in die Höhe strebenden mittleren Hauptfiale ab. Neben diesen direkt der Gotik entnommenen Formen kommt auch die Renaissance zum Vorschein, — aber welche Renaissance! Wie weit ist ihre Formenwelt entfernt von der Italiens. Gewiß merkt man es dem Meister an, daß er italienische Kunst gesehen und sich darin geübt hat; aber vieles hat er nicht verstanden oder nicht verstehen wollen. Er hielt wohl alle diese wunderlichen Gebilde, dieses wirre Formen- und Gestaltengemengsel für wahre und wirkliche Renaissance, für den neuen Stil, in welchem er den Altar erbauen und damit ein besonderes glänzendes und überraschendes Werk schaffen wollte.

Bezeichnend für die gesamte Stilrichtung damaliger Periode in der kirchlichen Kunst und zumeist im Altarbau ist es, daß selbst ein so begabter Künstler wie Wiesreuter, der bereits gewandt in Renaissanceformen arbeitete[1]), am Choraltar zu Ingolstadt eine gewisse Verlegenheit nicht verbergen konnte, daß er sich nicht recht klar geworden, was für künstlerische Motive er in seine

[1]) Von Hans Wiesreuter rührt auch der große Holzplafond her, welchen Herzog Albrecht V. in den Jahren 1564—67 für den großen Saal des Dachauer Schlosses herstellen ließ. Die Hälfte dieser prunkvollen Arbeit schmückt die Decke des Saales 22 im kgl. Nationalmuseum. Es ist auffallend, wie hier der Meister weit zügiger und freier gestaltete als am Choraltar zu Ingolstadt, wo er in kleinlicher Überfülle und Verworrenheit stecken blieb.



Ingolstadt.
Liebfrauenkirche.
Hochaltar 1572.

44

ornamentale Plastik legen sollte, weshalb er bei dem Mangel an kirchlichen Motiven geradezu zu rein profanen Zieraten, wie zu Maskarons, Fratzen und Köpfen seine Zuflucht nahm.

Was die Figuren betrifft, so sind sie noch ganz im mittelalterlichen Geiste gehalten: sie sind nichts anderes als die kleinen, dekorativ wirkenden Figürchen an den gotischen Giebelaufsätzen, welche zur Zeit der Spätgotik im krausen Ornament meist verschwinden. Hier am Ingolstädter Choraltare kommen sie unter der Fülle der Ornamente kaum zur Geltung.

Der überquellende, in sprudelndem Übermut sich ergehende Reichtum der deutschen Hochrenaissance, welcher in dem Architektenbuch des Wendel Dietterlin [1]) zuweilen bis zur barocken Tollheit sich steigert, tritt am Choraltar der Frauenkirche den Verhältnissen entsprechend zwar maßvoller auf, zeigt aber dennoch deutlich die zu jener Zeit herrschende Geschmacksrichtung.

Schließlich sei noch auf die polychrome Behandlung des Altares hingewiesen.

Mit Recht betont Gmelin in seiner Beschreibung des Ingolstädter Choraltars diese ganz besonders. Es ist ungemein wichtig, bei einer vollen Würdigung der stilistischen Entwicklung des Altarbaues vor allem auch auf dessen farbige Ausstattung einzugehen. Hier beim Ingolstädter Choraltare ist gerade durch die Bemalung mit Berechnung eine Steigerung der Pracht intendiert. Der Vielgestaltigkeit der Formen entsprechend ist auch die Bemalung eine bunte; das System der Gotik, welche die Hohlkehlen durch tiefe Farben, wie blau und braun, noch mehr zu vertiefen, die Schmiegen hingegen durch leuchtende Töne, wie Rot, mehr hervorzuheben strebt, ist auch auf den Ingolstädter Choraltar angewandt. Dazu kommen neue Momente, welche bereits auf eine neue Geschmacksrichtung hinweisen, wie Kunstgriffe in der Tönung, die auf die Ferne berechnet sind und die Gesamterscheinung klären. „Wo Silber angewendet ist, wie an den Trauben der Predella, da sind die Tiefen zur Verstärkung mit einer blauen Farbe lasiert." „Noch

[1]) Architektur von Portalen und Thürgerichten mancherley arten. Das Ander Buch. Durch Wendel Dietterlin Malern vonn Straßburg. 1594. Hier sind unter vielen andern profanen Entwürfen am Schlusse auch zwei Altarbekrönungen gezeichnet, von denen die eine äußerst groteske Vermischungen von mißverstandenen gotischen und Renaissanceformen, die andere einen Aufbau im Hochrenaissancegeschmacke zeigt.

eine weitere Feinheit ist an den Flügeln zu beobachten, nämlich die Steigerung des Reichtums der Rahmen von außen nach innen. Während der friesartige, an den Ecken und an den Mitten unterbrochene Streifen, wie er auch an den Innenseiten zu sehen, an den äußersten Rahmen in den Ecken (und Mittelstücken) rotbraun, die Zwischenstücke weiß mit rötlicher Marmorierung ausgeführt sind, erscheinen in dem ersten Aufschlag der Flügel die Ecken reliefiert und vergoldet (wobei das Relief grün-bräunlich lasiert ist) und die schwarz umzeichneten Zwischenglieder grau grundiert ..." „Diese Steigerung des Reichtums nach innen", welche auch in den Metallfarben vor sich geht, ist von außerordentlicher Wirkung.[1])

Der Choraltar der Frauenkirche dürfte wegen seiner äußerst feinen dekorativen Schnitzereien als ein Unikum in der Altarbaukunst von ganz Deutschland dastehen. Die liebevollste Versenkung des Meisters ins Allerkleinste, wie in der Ausführung von Sceptern und Brokatgewänder, welche die niedlichen Altarfigürchen tragen, ist bewunderungswürdig. Was stilgeschichtlich das Altarwerk zu einem der bemerkenswertesten Stück der gesamten deutschen Kunst im Zeitalter der Renaissance machen dürfte, das ist das seltsame Schauspiel des Kampfes zweier Stilphasen an ein und demselben Objekte. Zum Vergleiche mögen hier noch andere Prachtwerke der deutschen Hochrenaissance, die so ungemein selten sich erhalten haben, herangezogen werden, wie der zierliche Altar in der Schloßkapelle zu Heidelberg (1580), das im Aufbau altarähnliche Epitaph des Johann Friedrich in der Moritzkirche zu Koburg (1598), der Choraltar der Kirche zu Überlingen, der Heiligblutaltar der Kirche zu Waldürn und die drei großen Altäre der St. Ulrichskirche zu Augsburg. Alle diese Anlagen operieren teilweise noch mit den nämlichen Motiven im Ornamente wie der Ingolstädter Hochaltar, doch ist bei allen die Idee des Säulenaltares der deutschen Hochrenaissance bereits zum Siege gelangt.

[1]) L. Gmelin, Die obere Stadtpfarrkirche zu Ingolstadt, in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München, 1885. S. 82.

2. Sieg der Renaissance.

Der Stadt München war es beschieden, in der Errichtung eines Kirchenbaues im neuen Stile der Renaissance die Initiative zu ergreifen. Es war die St. Michaelskirche, welche Herzog Wilhelm V. für die Jesuiten in den Jahren 1581—89 aufführen ließ, ein monumentales Werk ersten Ranges. Dieser gewaltige Bau, der seinesgleichen in ganz Deutschland nicht aufzuweisen hat, erscheint einerseits als der „konsequente Abschluß dessen, was die deutsche Renaissance gewollt", andererseits aber leitet diese großartige Schöpfung in die neue Stilrichtung, die sich in dem „prinzipiellen Unterschied" kundtut, „welcher vom Großen bis ins kleinste Detail wirkt, der das 17. und 18. Jahrhundert so scharf von der vorausgehenden Kunst in Deutschland trennt."[1]) Das Hauptmoment des neuen Stiles liegt in dem Streben nach einheitlicher Wirkung, in dem Hinrichten des Blickes auf das Ganze. Das hat die St. Michaelskirche zu München unter allen kirchlichen Monumenten zuerst zum Ausdruck gebracht.

An die Künstlerwelt der damaligen Zeit trat die Aufgabe heran, für diesen gewaltigen Prachtbau einen entsprechenden Choraltar zu schaffen, welcher der Prunkliebe dieser Periode voll genügen sollte. Die Aufgabe war neu und deswegen auch schwierig. In den großen Kirchen der deutschen Lande standen noch die alten hohen Schreinaltäre mit Flügelkomposition. In Ingolstadt wurde nur wenige Jahre vorher (1572) ein glänzendes Altarwerk errichtet, das seinem Gesamtbilde nach noch ganz in mittelalterlichen

[1]) Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins in München, Jahrgang 1893. — Studien über Barock und Rokoko in Oberbayern von Prof. Dr. Berth. Riehl. S. 4, 5.

Ideen befangen in einer Vermischung von gotischen und Renaissanceformen spielt.

Der Hochaltar bei St. Michael war bereits im Herbste des Jahres 1589 aufgestellt. Als Verfertiger desselben nennt sich Wendel Dietrich aus Augsburg in einem Briefe, in dem er für denselben 2000 fl. fordert; die „Figuren sind, ‚vermög des Schwarz Malers Visierung', von Andreas Weinhart gearbeitet." [1]) Ein heimischer Meister also, allerdings aus der in der Kunst der Renaissance damals schon weit vorgeschrittenen, reichen Handelsstadt Augsburg, war es, welcher an dieses Riesenwerk sich wagte. Der Umstand, daß Wendel Dietrich ein so bedeutsamer Auftrag, den Choraltar der großräumigen Kirchenanlage zu fertigen, übergeben worden ist, zeugt für den Ruf, den dieser Meister genoß. Bei der regen Geschäftsverbindung Augsburgs mit Venedig ist es naheliegend, daß auf Wendel Dietrich die Werke der italienischen Hochrenaissance, welche damals gerade in Andrea Palladio (1518—1580) ihren Hauptvertreter gefunden, bei seinen Architekturen Einfluß ausgeübt haben. Die Vorbilder für die Architektur des Hochaltares von St. Michael, für sich allein betrachtet, ohne ornamentalen Schmuck, dürften in Palladios Palastfronten zu suchen sein. Die Art und Weise der Anlage von gekuppelten Säulen, in strenger Anordnung durch kräftige Gesimse von einander getrennt, erinnert an die Fassaden venetianischer Paläste und namentlich an Palladios Architekturen in Vicenza mit ihren schönen, wohlerwogenen Proportionen. Jedenfalls ist das Eine sicher, daß Wendel Dietrich italienische Kunst gründlich studiert hat, und daß ihm dieselbe als Vorbild für seine Schöpfungen galt.

In drei Stockwerken baut sich der Hochaltar auf. Jedes derselben besteht in je zwei gekuppelten Säulen mit korinthischen Kapitellen. Alle sechs Säulenpaare sind kanneliert und vier davon am letzten Drittel ornamental reich geschmückt. Die unteren zwei Säulenpaare flankieren, auf hohen Säulenstühlen stehend, eine mehrere Meter hohe Wand, welche durch Rahmenwerk und Nischen ge-

[1]) Leopold Gmelin, Die St. Michaelskirche in München und ihr Kirchenschatz. Bamberg 1890. S. 58, 59.

Über Weinhart in Lipowsky, Künstlerlexikon, München 1810. S. 275 die kurze Notiz, daß er Münchener Bildhauer war und noch um das Jahr 1600 gelebt hat.



München.
St. Michaelskirche.
Hochaltar 1589.

gliedert, und in welche der aus dem 18. Jahrhundert stammende silberne Tabernakel eingelassen ist. Darüber türmt sich die zweite und dritte Ordnung auf, welche in ihrer ganzen Länge das von Christoph Schwarz gemalte Ölbild, den Engelsturz durch St. Michael darstellend, begrenzt. Oberhalb des Altarblattbogens legt sich horizontal über den gesamten Hochbau ein kraftvolles Gebälk, das den mittleren Aufbau abschließt und die Giebelkonstruktion trägt. In den seitlichen Voluten sich anschwingend türmt sich der oberste Aufsatz auf, welcher in reichem Rahmenwerk von Engeln und Strahlen umgeben die Figur des „Salvator mundi“ enthält. Voluten bilden die Schlußbekrönung mit dem Kreuze. Reich ist sowohl der figürlich- als auch ornamental-plastische Schmuck des Altares. An jedem Stockwerk des Hochbaues sind seitlich Statuen angeordnet, während zu beiden Seiten des Giebels große Engel gestellt sind. Das Ornament ist überall reichlich vorhanden, an den Säulen, am Gebälke und am Giebel.

Obwohl die Formen sich in der Nachahmung der italienischen Hochrenaissance bewegen, gemahnt doch vieles an deutsches Denken und Fühlen. So ist vor allem das entschiedene Streben nach vertikaler Richtung, das viel stärker als die horizontale Gliederung zu Tage tritt, ein der deutschen Gotik eigentümliches Moment. Es ist interessant, wie der offenbar italienisch geschulte Meister einer gewissen Befangenheit im Aufbau sich nicht entschlagen kann, wie er durch die Wiederholung architektonischer Staffagen förmlich ringt, die immense Höhe des Chorgewölbes zu erreichen. Dem Aufeinandertürmen von drei Ordnungen im Aufbau haftet noch das Hängen und Kleben am Kleinlichen an. Das Erfassen der ganzen Anlage in einheitlicher, monumentaler Großzügigkeit hingegen, wie es der italienischen Renaissance eigen, drückt sich in diesem Werke noch nicht aus. Bald jedoch tritt auch hierin ein Fortschritt insoferne ein, als schon in den ersten Dezennien des kommenden Jahrhunderts die einheitliche Säule, bei großen Altären oft in kolossaler Höhe, den Hochbau des Altares flankiert. Befangen und unsicher benimmt sich ferner der Meister in der Giebelkomposition, an der ein gewisses mühevolles Trachten, einen Abschluß zu gewinnen, nicht zu verkennen ist.

Einer ähnlichen Unbeholfenheit begegnen wir in der Art und Weise, wie die seitlichen Figuren an dem Aufbau angebracht sind. Ihre Verbindung mit der Architektur des Altares ist eine zu

ängstliche, sie treten zu wenig frei aus derselben heraus, sondern in den Schatten gestellt verschwinden sie förmlich. Während die beiden untersten Statuen eine in Voluten und Schwingungen ausgeschnittene Wand als Hintergrund erhalten, sind die mittleren unter kleinen baldachinartig nach abwärts gekehrten Bögen angeordnet, die obersten zwei hingegen stehen wie auch die Giebelengel frei da.

Merkwürdigerweise ist die Rückseite dieses Altares größtenteils ähnlich, wenn auch einfacher behandelt als die Vorderseite. Gmelin spricht sich hierüber befremdend aus und sucht diese Sonderbarkeit mit der Annahme zu erklären, der Altar habe im jetzigen Langhause eine derartige Stellung gehabt, daß eine, wenn auch nur mäßige architektonische Ausbildung auf der Rückseite notwendig erschien. Vielleicht läßt sich aber in dieser, für einen Renaissancealtar höchst eigenartigen Erscheinung eine Nachwirkung der gotischen Gewohnheit erkennen, die Altäre auch auf der Rückseite des Schreines durch Ornamente und Malereien zu schmücken, da oftmals rückwärts das Sakramentshäuschen angebracht war.

Das Ornament bewegt sich zum größten Teile in Motiven der italienischen Renaissance. Doch in der Fülle und dem Reichtum kommt wieder das deutsch-heimische Moment zur Geltung. Alle architektonischen Glieder werden mit Ornamenten übersponnen, aber nirgends wird dadurch die Strenge des Aufbaues geschädigt. Die Motive des Ornamentes stehen in Einklang mit den Stukkierungen des Kircheninnern. Überhaupt ist das Ornament architektonisch empfunden. Rahmen- und Nischenanlagen, Konsolen an dem Gebälke, Festons und Fruchtgewinde an den Säulen u. s. f., namentlich auch die Einteilung größerer Flächen in Karrees und Quadrate finden sich an diesem architektonisch aufgefaßten Prunkstücke, das seine Vorbilder an der reichen Fassadenausstattung oberitalienischer, vor allem venetianischer Paläste der Früh- und Hochrenaissance hat.

Nur in untergeordneteren Details, wie in die Silhouettenbildung der seitlichen Konturen und des Giebelaufsatzes kommen in den eigenartig geformten Schweifen und Voluten heimische Momente herein. Der ganzen Konstruktion haftet noch die Befangenheit an, welche einengend auf den schaffenden Künstler wirkte.

¹) Gmelin, a. a. O. S. 59.

Man ersieht an dem imposanten Baue die Mühe, etwas Großartiges, Prunkhaftes, ein Repräsentationswerk im vollsten Sinne des Wortes zu schaffen. Aber dieses Mühen und Trachten spricht zu aufdringlich aus der Konstruktion, und so konnte sich die Schöpfung zu einer ungezwungen freien, einheitlich harmonischen nicht erheben.

Der Meister wollte der Renaissance nach besten Kräften gerecht werden, dabei blieb er aber trotzdem deutscher Künstler, welcher in dieser noch frühen Zeit nicht im stande war, sich von den Traditionen der Gotik völlig loszureißen. An diesem doppelten Streben, zwei entgegengesetzten Faktoren zu genügen, krankt das Werk. Eine zur Breitenanlage in keinem Verhältnis stehende Höhenrichtung wird nicht mit dem körperlosen Gliederbau der Gotik zu erreichen gesucht, sondern mit den massigen Verhältnissen der Renaissance; dies schwächt die Komposition.

Bei alledem ist aber dieses Werk ein Ereignis in der Kunstgeschichte, welches seinen durchschlagenden Einfluß auf die nun folgende Epoche ausübte. Jenes Streben, mit feinen und zierlichen Formen zu spielen, jenes unsichere Vermischen von Gotik und Renaissance hat am Choraltar von St. Michael sein Ende gefunden. In Architektur und Ornamentik tritt die Renaissance zum erstenmale am Choraltare der Jesuitenkirche zu München einheitlich auf; die Herrschaft der Gotik ist besiegt, und damit ein bedeutender Schritt nach vorwärts getan.

---

3. Altartypus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Ein Stil, welcher Jahrhunderte lang als ein echt kirchlicher sich bewährte, konnte unmöglich so leicht weggewischt werden. So haftet den Altären der ersten Jahrzehnte nach 1600 unverkennbar der gotische Typus noch an, mögen sie sich auch völlig in das Gewand des neuen Stiles gekleidet haben. Die Höhenrichtung ist gewahrt und wird weit mehr betont als die Horizontale, in welcher das Streben der Renaissance sich offenbaren würde. Dieses Trachten nach vertikaler Richtung zeigt sich bei allen Altaranlagen das ganze 17. Jahrhundert hindurch. Um eine imposante Höhe zu erreichen, werden ganze Architekturen auf einander getürmt und verdoppelt, ja oft verdreifacht. Allerdings treten innerhalb dieser Periode viele Variationen im Altarbau auf, welche aber doch meistenteils durch das dekorative Detail und nicht so fast durch den Aufbau bedingt sind.

Anfänglich zeigt sich die Breitenanlage nur schüchtern und versteckt und zwar bloß da, wo es unbedingt notwendig, nämlich in dem Gebälk, welches den Mittelhochbau vom Giebel trennt. Aber auch hier wird das Streben nach einer strengen horizontalen Gliederung dadurch vermieden, daß das Gebälk über den Säulenkapitellen verkröpft wird, und so nur die vortretenden schmalen Gesimsstücke ins Auge fallen, während die lange horizontale Leiste weiter nach rückwärts ins Dunkel zu liegen kommt. Die Anlage des Schreines ist es ferner, welche am Altare des frühen 17. Jahrhunderts im Gebiete der Erzdiözese als ein Überbleibsel der Gotik noch mächtig nachwirkt. Wie in der späten Gotik die Vermittlung der schmalen Predella zur breiteren Konstruktion des Schreines mit den Flügeln durch eine Einkehlung

von starkem Profil auf beiden Seiten zum Ausdruck gekommen ist, so leitet nunmehr der Unterbau des Altares zum Hochbau durch eine kräftig geschwungene Volutenkonsole über, auf welcher die das Mittel flankierenden Seitenteile ruhen.

Die Architektur dieser Altäre setzt sich nicht aus frei erfundenen, sondern aus der Gotik herübergenommenen Formen zusammen. Das Durchbrochene und Durchsichtige der Konstruktion eines gotischen Altares kann auf den Renaissancebau nicht übertragen werden; darum sucht man durch Aufeinandertürmen von sich verjüngenden Architekturen dem noch immer obwaltenden Streben nach aufwärts gerecht zu werden. Wir stoßen auf viele Altäre im Bereiche der Erzdiözese München und Freising, welche dadurch eine durchaus glückliche Wirkung erzielt haben. Aber bei manchen macht sich auch in minder günstiger Weise die Verschiedenheit geltend, welche zwischen den einzig und allein für die Vertikale berechneten konstruktiven Glieder der Gotik und den Formen der Renaissance besteht, deren ganzes Streben nach horizontaler Lage gerichtet ist. Dieses unverstandene Ineinandergreifen zweier Stilrichtungen, die ganz entgegengesetzte Ziele verfolgen, kann daher unmöglich zur Harmonie des Gesamtbildes beitragen. In dem Wunsche, möglichst reich aufzubauen, liegt die ganze Stärke einer derartigen Altaranlage; die klare Einheit des Ganzen wird darüber vergessen; ein unklares Tasten macht sich bei Gestaltung der Architektur bemerkbar, und die Komposition vermag nicht zu einheitlich-strenger Vortragsweise zu gelangen. Darum wohnt den Altarkonstruktionen dieser Epoche, vor allem denen auf dem Lande, ein Mangel an richtigen Maßverhältnissen inne, so daß oft der Giebel, mit einer schweren Architektur für sich ausgestattet, in gar keiner Proportion zum eigentlichen Hochbaue steht.

Äußerst beachtenswert für die Stilistik stellt sich die Mischung von gotischen Ideen mit der Formenwelt der Renaissance dar. Motive des neuen Stiles, wie die Bruchstücke von Giebeln, bald gebrochen, bald gerade laufend, würden die Breitenanlage zu sehr betonen; deshalb sind auf und hinter denselben zierliche in die Höhe strebende Vasen mit hochaufzüngelnden Flammen oder Pyramiden von schlanker, spitzzulaufender Bildung gesetzt. Diese Glieder der Kleinarchitektur sollen die feinen Fialen der Gotik ersetzen, — Motive, die später, allerdings nicht mehr verstanden, sogar noch an Altären des beginnenden 18. Jahrhunderts zu gewahren sind.

Daneben laufen, wie schon erwähnt, zahlreiche Varianten. An großen Altären dieser Zeit tritt das architektonische Gepräge mehr in den Vordergrund, besonders wegen der starken Betonung des Mittelschreins durch mächtige Säulen und in der Anordnung von Gebälk und Giebel. Das Ornament verschwindet mehr hinter der strenger behandelten architektonischen Komposition, aber mancherlei wunderliche Formen gemahnen auch hier an die verlassene Gotik. An fast allen Altären dieser Epoche herrscht die Plastik teils im Reichtum der Figuren und Gruppen, teils in der Fülle des Ornamentes, — gewiß bedeutende Reste der Erbschaft des Mittelalters.

Nicht bloß die Einzelfigur kommt auf den Altar der Renaissance, auch ganze Gruppen werden, wenn auch seltener, in den Altar eingelassen. Wir finden in dieser Periode des 17. Jahrhunderts ganze Kircheneinrichtungen, die nur in figürlicher Plastik bestehen; sowohl im Schrein als auch an den seitlichen Kompositionen, schließlich noch am Giebel, — überall Figuren, welche teils dekorativ, wie die Giebelengel, teils monumental-wirkend aufgefaßt sind. Die Giebelplastik und die seitlichen Skulpturen mit dem Mittelbilde in Zusammenhang zu bringen, strebt diese Periode, wenigstens in ihrem Beginne, noch nicht an.

Die Renaissance folgt auch hierin dem Beispiele der Gotik. Mit nur wenigen Ausnahmen der reichen Stifts- und hervorragenden Klosterkirchen, wo die Altäre mit kostspieligen Ölgemälden der berühmtesten Meister der Zeit geschmückt worden sind, wie in München, Freising, Landshut, bildet draußen in den Landkirchen der Erzdiözese das Hauptmoment am Altare die figürliche Plastik. Diese zeigt sich im Mittelschrein, wohin eine Gruppe oder auch nur eine Statue gestellt wird, an den Seitenteilen in je einer Vollfigur, im Aufsatz wieder in verschiedenen kleineren, hier mehr dekorative Zwecke verfolgenden Figuren oder in dem allbeliebten Motiv des segnenden Gott Vaters in Form einer Halbfigur. Die Vorliebe für figürlich-plastischen Schmuck geht so weit, daß man gotische, sogar noch romanische Bilder, besonders Gnadenbilder, aus Pietät in Renaissancealtäre setzt und sie mit einem reichen Rahmen des neuen Stiles umgibt. Selbst ganze Reliefs, ganze Schreine der Gotik werden in Renaissancealtäre eingelassen und äußerst geschickt damit verbunden. Diese Art der Altarausstattung begegnet uns namentlich in bescheidenen Land-

kirchen im bergigen und waldreichen Oberlande, der Heimat des Holzschnitzers, sehr häufig. In dieser Verbindung gotischer Plastik und architektonischer Anlage im Renaissancestile liegt die Volkstümlichkeit und Selbständigkeit des altbayerischen Altares aufs tiefste begründet. Das Volk hat mehr Freude an lebendiger Plastik, welche der Lebenswahrheit und Wirklichkeit näher kommt als das Gemälde.

Diejenigen Statuen und Gruppen, welche aus der Zeit des Altaraufbaues stammen, also der Renaissance zuzurechnen sind, stellen sich fast durchwegs als tüchtige Werke dar und weisen bereits auf eine höhere, entwickeltere Stufe als die der späten Gotik hin. Was hier sich allmählich vorbereitet hat, ist nunmehr, in der Renaissance, zur Reife gelangt. In die Stellung und Haltung des Körpers wird mehr Natürlichkeit gebracht, das Streben, die Figuren lebendiger zu gestalten, wie es bereits in der Gotik sich bemerkbar gemacht hat, nimmt immer mehr zu. Während man aber in der Gotik dies durch eine gewisse einseitige Ausbiegung zu erreichen gesucht hat, will man nunmehr den Figuren ungezwungenes, natürliches Leben verleihen durch eine freiere Haltung des Körpers, durch Wendung des Kopfes nach der Seite oder in die Höhe, durch lebhaftere Bewegung der Arme. Bald nach 1630 etwa tritt in all diesen Momenten eine Steigerung ein, die im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht.

Auch in die Gewandung bringt die Renaissance mehr Naturwahrheit. Die knitterige, bauschige Faltenbildung der Gotik und die Fülle der Gewandmassen, welche die Körperformen ganz und gar verdecken, hören auf, und eine einfache zügige Faltengebung kommt auf. Die Körperformen, an deren freiere Gestaltung die nunmehr vorgeschrittene Kunst sich heranwagt, treten kräftiger hervor, und nach ihnen richtet sich das Gewand, welchem nicht mehr wie früher die Körperteile folgen müssen. Der bereits in der Spätgotik vorhandene freie Naturalismus im Gesichtsausdrucke erfährt nunmehr in den energischen Zügen männlicher Gesichter eine Verstärkung, im Körperbau verschwinden die früheren Fehler in der Beobachtung, so daß man sich jetzt getraut, in den verschiedensten Stellungen die einzelnen Figuren aufzugreifen. Letzterer Fortschritt bezieht sich besonders auf die reicher erzählende Plastik, wo eine Gruppe zum Gegenstand der Ausführung genommen wird, wie z. B. eine Beweinung des Leichnams Christi, eine hl. Familie,

der hl. Georg, hoch zu Roß als Drachentöter, eine ganz besonders beliebte Darstellung in der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts.

Eine typische Füllung für das Giebelfeld ist die Halbfigur des segnenden Gott-Vaters mit der Weltkugel und dem Szepter. Über ihm erhebt sich als Schlußbekrönung meist das Strahlenkreuz, oft auch ist der hl. Geist in der Gloriole als Taube schwebend angebracht. Zuweilen erblicken wir eine Dreifaltigkeit im Giebelfelde, namentlich bei größeren und reicheren Altaranlagen.

Zur Belebung des Aufbaues wird die figürliche Plastik in Bildung von Engelsköpfchen und ganzen Engelsgestalten verwandt. Hier hat sie nur dekorativen Zwecken zu dienen. Fast immer schmückt der Altarbauer den Säulenschaft entweder in der Mitte oder auch weiter unten im letzten Drittel des Schaftes mit Engelsköpfchen zwischen zwei Flügeln. Sie sind innig mit dem übrigen Ornamente verwachsen und sollen gleich diesem große Flächen zieren. Bald wachsen sie aus Rankenwerk hervor, bald vertreten sie die Stelle von Konsolen als Träger, bald wieder erscheinen sie am Gebälk oder sind statt der Kapitelle angeordnet. In der kirchlichen Altarplastik nehmen sie denselben Platz ein wie die Fratzen und Maskarons der deutschen Renaissance im Profanstile. Die Lieblichkeit dieser Engelsköpfchen, das zierliche Gelock, welches ihren Häuptern ein herrliches Oval verleiht, dazu die lebenswarme Polychromie des Gesichtes und des Haares üben einen unwiderstehlichen Reiz aus. Wohl geht die Anordnung der Engelsköpfe zwischen zwei Flügeln mit darunter hängenden Fruchtschnüren oder Tuchlappen auf Einflüsse Italiens zurück, wo in der Stuckdekoration an Wänden und Decken diese Form des Schmuckes zu finden ist. Aber der bayerische Holzschnitzer arbeitet weit sorgfältiger und inniger als der italienische Dekorateur in Stuck, und deshalb atmen diese äußerst liebenswürdigen Gebilde echt heimischen Geist.

Für den Altar dieser Periode und auch das ganze 17. Jahrhundert hindurch werden als konventioneller Schmuck die Giebelengel verwendet. Auch hier ist äußerlich anregend Italien vorangegangen. Dort ist es Sitte gewesen, auf Giebelbruchstücken Engel und Genien anzubringen. Während nun der italienische Altarbauer das ästhetisch zunächst berechtigte Liegen dieser Figuren auf Giebelsegmenten angenommen, setzt sich der altbayerische Schnitzer mit einer gewissen Sorglosigkeit über derartige ästhetische



Gesetze hinweg. Er will mit seinen Altarengeln auf den Giebeln das Gesamtbild der Altaranlage lebhafter gestalten, mit der Art des Sitzens und Liegens zugleich auch eine schwebende, fliegende Bewegung verbinden und kommt darum zu diesem eigenartigen Hüpfen bei seinen Engeln. Reiche Gewandung mit bauschigem Faltenwurf, flatternd wie im Winde, die Arme in die Höhe haltend, sich gleichsam von dem Giebel, auf den sie aufgesetzt, nach aufwärts schwingend, dazu lockiges, oft wehendes Haar, lieblich gerundete Gesichtchen, welchen jenes süße Lächeln der Gotik noch deutlich aufgeprägt ist, alles in lebendiger Polychromie behandelt! Diese Engelsfiguren atmen Lebenskraft und Lebensfrische und tragen nicht wenig dazu bei, der Gesamtkomposition ein ungemein heiteres, frisches und lebendiges Ansehen zu geben. Durchaus bekleidet haben sie nichts mit den italienischen Putten gemeinsam; sie sind Gebilde, welche aus deutsch-mittelalterlicher Kunst hervorgegangen. Zugleich liefern sie auch den Beweis, wie sehr der Zug ins Dekorativ-Malerische an jenen Altären des beginnenden 17. Jahrhunderts bereits vorgeschritten. Es ist unschwer zu erkennen, daß es bei jenen Altären auf eine möglichst bewegte Silhouette, auf einen Gestalten- und Formenreichtum abgesehen ist, welcher noch durch eine frische, bunte Bemalung des Ganzen gehoben werden soll. Dazu kommt dann noch die Freude am Ornamente.

In der Bildung des letzteren herrscht eine äußerst große Mannigfaltigkeit. Zieht man die gleichzeitigen oder um weniges früheren Altarwerke des deutschen Nordens zum Vergleiche heran, so läßt sich im allgemeinen der Unterschied im Ornamente zwischen nord- und süddeutschen, hier speziell altbayerischen Altären dahin charakterisieren, daß dort der Einfluß der vorgeschrittenen Niederlande in der Vorliebe für lederartiges Ornament oder in der Weise von Metallbeschlägen nachgebildetem Schmuck (stilisiertes Ornament) sich geltend macht, während hier im Süden mehr vegetabile Dekoration (naturalistisches Ornament) vorgezogen wird. Manchmal geht auch beides in einander.

Ein bandartiges Linearornament kommt auf, welches einem aus dünnem Leder geschnittenen oder nach Art der Ledertechnik ausgeschlagenem Flachmuster mit Nägelköpfen gleicht, die selbst dann vorhanden sind, wenn kein Hintergrund da ist, sondern es sich um ein durchbrochenes Ornament handelt. Im Rollwerk feiert

die Kartusche allenthalben nun ihre Triumphe, daneben das allbeliebte Rahmenwerk.[1])

Auch rein stilisiertes Ornament findet sich an manchen Altären der Erzdiözese. Die Ausführung ist meist eine äußerst phantasiereiche und bis ins Kleinste liebevoll-sorgfältig durchgebildet.

Ein unbedingtes Sichanschließen des Ornamentes an die italienische Kunst ist ungemein selten. Es scheitert meistens schon von vornherein dadurch, daß man auch bei beabsichtigter, großer dekorativer Wirkung des Altaraufbaues doch größtenteils, besonders im Anfange der Periode, im kleinlichen Detail stecken bleibt.

Von der alten Liebe zum Detail, welche seit Jahrhunderten am Altare sich breit gemacht und ihm sein wesentliches Gepräge gegeben hat, wird nur schwer gelassen. Hierin liegt der prinzipielle Unterschied des ornamentalen Schmuckes am italienischen und heimischen Altar.

Beliebter noch als das stilisierte Ornament am Altare ist das vegetabile, dessen Motive aus dem naturalistischen, reichen Schmucke der Spätgotik genommen sind, und das nun ein stärkeres Relief, eine derbere Gestaltung erfährt. Die kantig-scharfen, knitterigen Formen des spätgotischen Distel- und Rankenwerks verwandeln sich in ein weiches, volles und schwulstig-gebildetes Blattwerk, dem antiken Akanthus sich nähernd. Dieses Blattwerk folgt den Voluten, zieht sich um die Konsolen und sucht Gebälk und Giebelstücke zu beleben. Dem naturalistischen Ornamente dagegen bietet die Säule den Hauptspielplatz. Der Schaft der Altarsäule ist geschwellt oder gegürtet; dem unteren Teile, der durch einen Ring von dem andern Stücke abgegrenzt ist, gibt man oft reiches, plastisches Ornament; durch Kanneluren oder schräg gerippte Behandlung sucht man die ganze Länge der Säule aufs reichste und mannigfachste zu dekorieren. Ja zuweilen geht man in dem Drange nach naiver Gestaltungsfreudigkeit so weit, daß die Säule eine blumen- und blütenartige Gestalt bekommt, indem sie sich gegen die Basis zu knollenartig erweitert oder vasenartig ausbaucht. Damit ist einerseits der Vorliebe für eine groteske Formengebung vollauf Genüge getan, andererseits aber bietet diese stark geschwellte, wie eine Tulpenknolle sich erweiternde Schaftbildung Raum für eine Fülle ornamentaler Zieraten.

[1]) W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, Stuttgart 1882. I. Abteil. S. 180 ff.

Daneben kommt bereits in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts eine neue Art und Weise auf, den Säulenschaft zu dekorieren. Man schlingt um den größeren oberen Teil naturalistisches Laubwerk, meist Rebenblätter und Trauben, aber auch Epheuranken und dem Klee- und Herzblatte nachgeahmte Gewinde sind sehr beliebt. Anfänglich ist die Bildung dieser Ranken noch eine starre und steife. Streng symmetrisch werden die Blätter nach aufwärts gerichtet und flach um den Stamm der Säule gelegt, während die Trauben plump stilisiert sind. Bei Ausführung des naturalistischen Schmuckes jedoch, welcher in Blättern und Ranken sich um die Konsolen legt und die Volutengänge begleitet, kommt man zu freierer Durchbildung.

In Städten, wo Künstler höherer Schulung wirkten, gelangt man zu feinerer und sorgfältigerer Ausführung im ornamentalen Detail. Dasselbe tritt in den allbeliebten Fruchtschnüren, Blumengewinden und Ranken plastisch runder und saftiger, in kräftigerem Relief aus den architektonischen Gliedern heraus.

Interessant ist es, die Entwicklung der Dekoration an der Altarsäule zu verfolgen. Sie gilt nach 1600 als das wichtigste Glied der Altaranlage und erfährt daher auch bei dem sich immer mehr steigernden Hang nach Prunk eine möglichst reiche Zier. Wie schon oben erwähnt, teilt sich die Dekoration des Schaftes in zwei ungleiche Teile: Die oberen Zweidritteile sind mit Reben, beziehungsweise Laubwerk umwunden, während das untere Drittel mit Ornamenten stilisierten Charakters ausgestattet wird, aus denen oft in der Mitte ein Engelskopf hervorspringt. Dieses Schema währt, namentlich auf dem Lande, bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.

Besonders in der Münchener Kunstzone und in der von ihr beeinflußten Gegend im Oberland (Schliersee, Miesbach) erhält sich diese Art der Säulendekoration als lokaler Kunstcharakter, während der östliche und südöstliche Teil des Erzbistums (Salzburger Gegend, Chiemgau, Inngebiet) andere Dekorationsmotive aufweist.

Neben dem kirchlichen Motiv der Rebengewinde finden sich auch Lorbeerranken um die Säulen sich schlingend, offenbar in engerem Anschluß an Italien, an die Antike. In dem ersten Stadium, da die Gewohnheit, den Säulenschaft in dieser Art zu dekorieren, aufkommt, ist wohl die Säule selbst noch nicht gewunden,

bald aber setzt die Übung ein, auch den Schaft zu drehen und in den Windungen das Rankenwerk sich hinaufschlingen zu lassen. Anfänglich sind diese Spiralen noch mäßig, später jedoch werden die Drehungen immer energischer, und in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts erhalten die Säulen geradezu eine schraubenartige Gestalt — Zeitalter des Barock.

Das Kapitell entlehnt seine Formen aus der römischen Antike, und zwar ist fast immer die korinthische Ordnung gewählt, welche in freier Weise umgestaltet wird. Man kann die Wahrnehmung machen, daß die Periode der Renaissance in Deutschland die Kapitelle im profanen Stile weit phantastischer und willkürlicher gestaltet als dies beim kirchlichen Stile, am Altare, der Fall ist. Ziemlich streng hält man sich an die klassische Form, doch wird sie hier eher vereinfacht als in der Antike. Der Akanthus, das elegante, reichgegliederte, scharfgezahnte Blatt des Bärenklau, verliert seine ursprüngliche Form dadurch, daß es mit Weglassung vieler feiner Details in der deutschen Spätrenaissance plumper und derber gezeichnet wird. Die am oberen Ende sich umbiegende Blattreihe hat wenig mit der zierlich gebildeten Art des römischen Kompositakapitells gemein. Manchmal sind zwei, manchmal bloß ein Blattkranz vorhanden. Die vier Eckvoluten sind in mannigfacher Art, bald kräftiger, bald wieder verkümmert behandelt. Ein größerer Reichtum in der Ausstattung des Kapitells am Altare setzt eigentlich erst mit dem Barock ein, am Ende des 17. Jahrhunderts.

Neben dem frei erfundenen, phantasiereichen ornamentalen Schmuck werden auch antike Motive nicht ganz verschmäht; letztere zeigen sich ziemlich rein in Bildung des Kapitells, ferner im Eierstab zur Zierde des Gebälkes, in der Perlschnur, im Zahnschnitt, in der Mäanderlinie u. s. f. Interessant ist, zu verfolgen, wie der antike Schmuck auf freie, willkürliche Weise umgebildet wird, und wie oft ganz neu erfundene Formen auftreten, die allerdings hinter der edlen Feinheit der Antike sehr zurückstehen, aber ein anziehendes reizvolles Bild von der Phantasie der deutschen Renaissance entrollen.

Die Stilwandlung, welche sich im Altarbau in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vollzogen hat, ist ihre eigenen Wege gegangen. Italienische Einflüsse sind zwar in primärer Weise für die Altaranlage bestimmend gewesen, doch ist die Abhängigkeit von Italien im allgemeinen ziemlich locker.

Vor allem auf dem Lande, wo die Entwicklung sich weniger rasch vollzogen, charakterisiert sich die Altaranlage in ihrer Konstruktion wie auch in der Bildung des Details als eine Fortsetzung der Richtung des 16. Jahrhunderts, als die reife Frucht eines mühevollen Ringens durch Jahrzehnte hindurch.

Besonders der ornamentale Schmuck und die figürliche Plastik an solchen Altarbauten auf dem Lande lassen klar erkennen, daß das fortschrittliche Moment, welches sich im Streben nach freierem Naturalismus offenbart, zum großen Teile als spezifisches Eigentum der heimischen Kunst zugemessen werden muß. Nur rein äußerliche Anregung hat die italienische Kunst gegeben. Von einem direkten Kopieren des Ornamentes kann in dieser frühen Zeit nicht die Rede sein. Eine Anknüpfung an einmal Gesehenes mag hier und dort sich finden; doch sind dies nur ganz allgemeine Anknüpfungspunkte gewesen. Die Meister haben schon von vornherein mit einer gewissen Freiheit und Selbständigkeit der Phantasie gearbeitet, so daß es eines direkten Einflusses vonseite der italienischen Kunst gar nicht bedurfte.

Bei der Betrachtung all der auf das wunderlichste geformten Kleinarchitekturen und Ornamente werden wir nicht von dem Gedanken des strengen Typus getragen. Vielmehr beobachten wir in der Altarausstattung der deutschen Renaissance im beginnenden 17. Jahrhundert durchgehends einen Reichtum an Ornamenten und Formen, welcher als ein Erbteil der an Erfindungskraft so unerschöpflichen späten Gotik zu betrachten ist.

Auch was die Gesamtanlage des Altares betrifft, bleibt Altbayern, namentlich auf dem Lande, selbständig. Lange noch wirkt in der Komposition die Grundidee eines Schreines mit Flügeln an den Seiten nach, zu einer Zeit, da die gotischen Formen schon längst abgetan waren. Lange währt es auch, bis man aus der Vorliebe für das Detail, für das zierliche Ornament, wodurch man am Kleinlichen haften bleibt, herauskommt, um endlich zu einer einheitlich-klaren Konstruktion zu gelangen. Tief in das 17. Jahrhundert hinein dauern die gotischen Reminiscenzen der Anlage des Aufbaues fort, und die klare, monumental erfaßte Architektur kann lange nicht gegenüber der Fülle des Details aufkommen.

Eine geraume Zeit hindurch spielt die Altarsäule eine untergeordnete, mehr dekorative Rolle. Erst mit den fortschreitenden

Dezennien des 17. Jahrhunderts erscheint der Säulenaltar d. h. jene Anlage, bei welcher die Säule in bewußter Weise, als das vornehmste architektonische Glied die ganze Konstruktion beherrscht. Die italienischen Altarkompositionen der Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, welche jener Periode des oberbayerischen Altarbaues in der Erzdiözese vorangegangen, sind in ihrer Gliederung einfach und klar. Selbst bei dem größeren Reichtum an Ornamenten und zierlicher Dekoration, welchen die Frührenaissance besonders liebte, bekommt der dekorative Schmuck nirgends die Oberhand. Überall ist klares, architektonisches Gefühl zu bemerken.

Um ein Beispiel einer italienischen Altaranlage der Hochrenaissance zu nennen, möge auf den reichen Aufbau des von Antonio Begarelli (1479—1565) für die Kirche S. Pietro zu Modena ausgeführten Altares mit der großen Darstellung der Maria in der Glorie hingewiesen werden. Die Prachtanlage zeigt, wie die italienischen Künstler der Früh- und Hochrenaissance es liebten, die architektonischen Glieder mit anmutigen Ornamenten zu schmücken, wie aber trotz alledem die Architektur durchaus nicht ihrer Pflichten und Aufgaben vergißt.

Die Altarsäulen sind, wenn auch umsponnen mit Laub-, Blumen- und Rankenwerk, immer als Trägerinnen von Lasten gedacht. Das Gleiche gilt von den Pilastern; auch sie sind verziert mit den reizensten Arabesken, Bändern und Schleifen. Die Klarheit des Aufbaues aber wird dadurch keineswegs beeinträchtigt. Die Architektur dominiert gegenüber der Fülle des Ornamentes, welches wohl zur Zierde in die Architektur gesetzt ist, nicht aber dieselbe überwuchert.

Die Altäre Italiens sollen durchaus architektonische Werke sein und von diesem Standpunkte aus ihren Zweck erfüllen. Die Verehrung der Antike, die den damaligen Meistern in der Architektur wie auch in der figürlichen und teilweise ornamentalen Plastik eigen war, ließ nur Altarbauten aufkommen, welche sich streng an die Gesetze des klassischen Altertums hielten.

Darum gelangte man auch zu dem Ausdruck einer zu allgemeinen Schönheit. Solid aufgebaut tragen diese Altäre deutlich den Stempel rein antiken Denkens und Fühlens an sich: antike Säulen und Pilaster, antikes Gebälk und Giebel, die Attika, der Fries in seiner ganzen klassischen Strenge u. s. w.

Man merkt den Aufbauten der italienischen Altäre jener Periode sofort die Schulung des Architekten an, welcher nach Vor-

bildern arbeitet. Manche Altarbauten sind deshalb auch direkte Nachbildungen antiker Tempelfronten.

Nicht bloß in der Zeit der Früh- und Hochrenaissance, sondern auch in der Periode der Spätrenaissance, ja selbst durch die verschiedenen Stufen des Barock hindurch ist in Italien im Altarbau die Kunst des Altertums nie gänzlich in Vergessenheit geraten. Dagegen besteht die andere Tatsache, daß in Deutschland die Antike niemals ein besonderes Verständnis gefunden hat, namentlich nicht in der echt volkstümlichen Kunst, aus welcher der oberbayerische Altar hervorging.

Der Zusammenhang der heimischen Altäre in der späteren Renaissanceperiode (erste Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts) mit den vorangegangenen und gleichzeitigen italienischen Anlagen ist darum auch ein sehr allgemeiner und lockerer. Dem Italiener ist es um eine einheitliche und klare Konstruktion zu tun. Seine Altäre sind ihm in bewußter Weise der Antike nachgeahmte Werke, welche den Gesetzen der Antike folgen müssen. Der dem christlichen Geiste und dem Zwecke der Anlage näherhin zukommende Schmuck soll keineswegs an sich nebensächlich, doch auch nicht Selbstzweck sein, sondern sich nur in untergeordneter Weise zur Architektur zeigen.

Dieses Erfassen der Architektur als Ganzes fehlt dem deutschen Altar zumeist noch in dieser Zeit. Das transcendentaler gestimmte Gemüt des heimischen Künstlers verlangt anderes. In allen seinen Schöpfungen der Renaissanceperiode ist bei ihm die formale Seite maßgebend, nicht aber die wissenschaftliche wie beim italienischen Künstler. Diese Tatsache wirft auch ihre Schatten auf den Altarbau. Die kalte und kühle Konstruktion des italienischen Altares ist nicht nach dem Sinne des formenfreudigen heimischen Meisters.

Einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden künstlerischen Auffassungen in der Altaranlage bedingt auch die Verschiedenheit des Materials. Während der Italiener seine Altäre in Stein baut und daher von selbst zu einer gewissen monumentalen Auffassung kommt, arbeitet der Deutsche in Holz und entlockt diesem weichen Stoffe dank seiner ihm eigenen Geschicklichkeit im Schnitzen die phantasiereichsten und zierlichsten dekorativen Formen. Nur in den allerseltensten Fällen hat die norditalienische Kunst des schließenden 15. und 16. Jahrhunderts auf den Altarbau der

süddeutschen Lande, hier speziell Oberbayerns, einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt.

Anders verhält es sich mit der profanen Kunst, in welcher für das Gebiet Oberbayerns ganz besonders die Frührenaissance Norditaliens mit ihren zierlichen, realistischen Ornamenten auf das 16. Jahrhundert und die Hochrenaissance auf das beginnende 17. Jahrhundert sehr oft bestimmend gewesen ist.

An vielen Altaranlagen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überwuchert das bunte, regellose Spiel der Formen und die reiche Ausbildung des Details den tektonischen Grundgedanken. Es fehlt häufig noch den einzelnen Altarbauten, besonders denen in Landkirchen der feste, die Ornamentik in bestimmte Grenzen bannende, konstruktive Hintergrund, ein Überbleibsel des filigranartigen durchbrochenen, körperlosen Aufbaues an den spätgotischen Altären. Diese Unabhängigkeit von Italiens Altarbauten dauert auf dem Lande sogar bis in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

In jenen Kirchen, welche unter direktem italienischen Einflusse entstanden, ist auch in der Periode der deutschen Renaissance (in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) ein innigerer Anschluß an den Altartypus Italiens zu gewahren, bis mit der Altarausstattung der Theatinerkirche zu München eine neue Richtung in den Altarstil kam, welche ihrer ganzen Tendenz nach Italiens Leitung und Führung mehr und mehr folgte.

Doch wenn auch zuweilen der italienische Altarcharakter mit seinem großen Zuge, den er in Architektur und Dekoration legt, namentlich im Bau der Säulen, in der Anordnung des Gebälks und des Giebels hier und dort markanter zum Ausdrucke kommt, so gehören diese Altarkonstruktionen doch immer zu den Seltenheiten und bleiben Fremdlinge unter der großen Masse von durchwegs deutsch empfundenen Altaranlagen.

Auch im beginnenden 17. Jahrhundert, da anfänglich eine Art Hochrenaissance und dann vor und nach Mitte des Jahrhunderts die deutsche Spätrenaissance den Altartypus bestimmen, tritt an die allerdings nicht zu verkennenden italienischen Einflüsse doch der heimische Kunstgeist entschieden heran und verwertet die Formen italienischer Kunst fortschreitend immer selbständiger für seine Ziele und Zwecke.

4. Hervorragende Altäre aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Bei der Einzelbetrachtung der Altarbauten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts innerhalb des Gebietes der Erzdiözese München und Freising gehen wir von dem Zentrum des Isargebietes, von München aus, das in dieser Epoche den Ausgangspunkt des künstlerischen Lebens bildete. Zunächst wirkte München bestimmend auf die nächste Umgebung. Freising und Landshut änderten in ihren Kirchen die bisher gotische Altarausstattung im neuen Geschmacke, wozu Meister aus München berufen wurden. In Landshut entstand zudem noch eine von den Jesuiten von München neuerbaute Kirche (1631—1647) von majestätischer Größe, wobei die reiche und glänzende Altareinrichtung auf Münchens Bildhauerkunst und den dort herrschenden Typus im Altaraufbau hinweist. Der Einfluß Münchens erstreckte sich aber auch sehr bald auf das Land.

Zunächst kommen jene Kirchen in Betracht, welche eine hervorragendere Stellung einnehmen, wie die Kloster-, Wallfahrts- und größeren Pfarrkirchen. Mit der Dekoration der Michaelskirche zu München hängen z. B. die Umgestaltungen der Klosterkirche zu Beuerberg um 1630 und der Marktpfarrkirche zu Wolfratshausen zusammen. Ihre Altarausstattung zeigt jedoch, weil zeitlich später, bereits einen fortgeschritteneren Charakter als der Choraltar von St. Michael.

Im Markte Wolfratshausen scheint eine Werkstätte von Meistern in dieser Periode sich gebildet zu haben, von Malern, Schnitzern und Bildhauern, welche die Kirchen der Umgebung in dieser und der kurz darauf folgenden Zeit mit Altären versorgten, wie Rantwein und Gelting.

Bereits nahe der Mitte des 17. Jahrhunderts entstand die Kirche zu Möschenfeld (gegen 1650), welche von den Münchener Jesuiten gebaut, sich eines besonderen Reichtums der Ausstattung erfreute und als typisches Beispiel einer glänzenden Landkirche, vor allem auch in ihren Altären erscheint.

An den Altären der kleineren und unbedeutenderen Kirchen der Münchener Umgebung läßt sich ebenfalls der Einfluß der Münchener Schule erkennen, wenn auch die ländlichen Künstler, die es wagten, für Kapellen und bescheidene Pfarrkirchen Altäre zu schnitzen, freier und selbständiger verfuhren.

In weiterer Entfernung von der Hauptstadt, aber immer noch von ihr beeinflußt haben sich in der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts kleinere Kunstzentren gebildet, so namentlich in Weilheim und Miesbach, von welchen besonders der letztere Ort für das Gebiet der Erzdiözese maßgebend ist. Die Kunsttätigkeit Weilheims gravitiert mehr nach dem Bereiche des Augsburger Bistums. Aber auch die Meister jener genannten Orte, an denen sie mit ihren Schulen saßen, waren zu München in die Lehre gegangen und haben dann, nachdem sie ausgelernt, wieder in ihrer Heimat sich seßhaft gemacht, von wo aus sie die umliegende Gegend mit ihren Arbeiten ausstatteten.

Ein Zentrum des Altarbaues mag auch in Rosenheim gewesen sein. Wir wissen z. B., daß ein gewisser Georg Dirschlberger von Rosenheim den Hochaltar zu Osterwarngau (B.-Amt Miesbach) im Jahre 1618 fertigte. Es mögen dann vielleicht — für diese Periode bereits — in Trostberg und namentlich in Wasserburg Bildhauer und Schnitzer gelebt haben, welche die umliegenden Gebiete mit Altaranlagen versorgten. Übrigens gab es in dieser Zeit in der Gegend zwischen Inn und Salzach eine Schule großen Stiles nicht.

Besonders bedeutende Werke aus der Zeit der ersten Hälfte und der Mitte des 17. Jahrhunderts sind in dieser Gegend nicht erhalten. Erst mit dem Ende des Jahrhunderts gewinnt das Inn- und Salzachgebiet im Altarbau an Bedeutung. In München selbst hatte die Renaissance mit den Bau der St. Michaelskirche den Anfang genommen und wurde nunmehr in der bayerischen Hauptstadt heimisch. Schon wenige Jahre nach dem Bau der Michaelskirche wurde die Stiftskirche „Unserer lieben Frau“ dem neuen Geschmacke entsprechend umgestaltet.

Das altehrwürdige Bauwerk des gotischen Choraltares mußte einem neuen Altar weichen, den Herzog Maximilian nach seiner siegreichen Rückkehr aus Böhmen stiftete. Der damalige beim Herzoge und späteren Kurfürsten Maximilian sehr beliebte Maler Peter Kandid hatte den Entwurf hiezu auf fürstlichen Auftrag gefertigt und das gewaltige Altargemälde gemalt.

Auch den in den Chor eingebauten Bennobogen schmückte Kandid mit Fresken und Statuen aufs reichste.

Diese Renaissanceausstattung [1]) der Liebfrauenkirche wurde 1858 durch eine durchgreifende Restauration wieder beseitigt.

Der Hochaltar [2]) der Frauenkirche war ganz nach dem Sinne Palladios, dessen Werke so gerne von Künstlern diesseits der Alpen nachgeahmt wurden, ein nüchterner Bau, bei dem mit voller Absichtlichkeit auf architektonischen Zierrat verzichtet und das Hauptgewicht auf die Verhältnisse der Bauteile unter sich und zum Ganzen gelegt wurde. Je zwei riesige korinthische Säulen mit einheitlich kannelierten Schäften, von denen das eine Paar ein wenig vorgeschoben war, flankierten das umfangreiche Altargemälde, darüber war eine hohe Attika gesetzt, worauf sich dann der dreieckig geschlossene Giebel erhob. Die vier Säulen selbst ruhten auf sehr hohen Sockeln, welche den Tabernakelbau mit der hohen Retabel begrenzten. Auf dem Giebel war eine Darstellung Gott Vaters [3]) angebracht. Die Kompositionen des Hochaltares und der anderen vier Seitenaltäre atmeten Ruhe; über ihnen lag der würdevolle Ernst der strengen Antike. Der Choraltar zumal glich in seiner Struktur einer römischen Tempelfronte.

Auch die St. Peterskirche in München bekam um die Mitte des 17. Jahrhunderts nach und nach eine neue Altareinrichtung. „Bis 1644, den 21. März, hatte man neun Altäre abgebrochen, bis 1645, den 15. November, waren sämtliche alte Altäre abgebrochen und vier neue errichtet . . . .“ [4]) Heute sind von den Altären, die hier in Betracht kommen, noch der

---

[1]) F. A. Specht, Die Frauenkirche in München. 1894. S. 16 u. 19.

[2]) Anton Mayer, Die Domkirche zu Unser lieben Frau in München. München 1868. S. 134.

[3]) Dieses Gottvaterbild befindet sich wie auch das Bild der Auferstehung, das auf die Rückseite des Altares gemalt war, im kgl. Nationalmuseum.

[4]) E. Geiß, Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter in München. München. 1868. S. 101.

dritte und vierte Seitenaltar links wie auch der dritte und fünfte rechts erhalten. Sie verraten in ihrem Aufbau eine strenge Architektur im ausgesprochenen Portalcharakter: Zwei Säulen tragen das verkröpfte, mit Konsolen verzierte Gebälk, darüber in gesonderter architektonischer Umrahmung das Giebelbild. Das Ornament zeigt kräftige, aber maßvolle Formen, noch frei von barockem Knorpelwerk. Die Altäre sind durchwegs wirksame Anlagen im Stile der reifen Renaissance.

Was aus der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts in München noch erhalten ist, ist nicht sehr bedeutend und erreicht nicht die Höhe der auswärtigen Altaranlagen, welche aus der Münchener Kunst hervorgegangen oder doch von ihr beeinflußt sind. Will man die feinsten Arbeiten der Münchener Schule in damaliger Stilrichtung kennen lernen, so muß man aus der Hauptstadt heraus und sich nach Freising begeben, woselbst die schönste Blüte der deutschen späten Renaissance auf dem Domberge an den verschiedenen Prunkaltären sich offenbart, welche zum großen Teile in ihrem ursprünglichen Zustande noch erhalten sind.

Die Würde der Kathedralkirche der Diözese erforderte es, daß sie sich auch im Gewande des neuen Stiles zeigte. Zur Entfaltung desselben wandte man eine möglichst reiche Pracht auf, um das erste Gotteshaus des Bistums in einem der prunkliebenden Periode entsprechenden Geschmacke auszustatten.

Bischof Veit Adam (1618—1651) aus dem freiherrlichen Hause der Gebeck, begann im Jahre 1621 eine große Reparation seines Domes. „Sofort konnten auch die schönen gotischen, aber unklassischen Altäre und das Sakramentshäuschen keine Gnade mehr finden, sie wurden entfernt und durch neue, mit römischen Säulen, Statuen und voller Vergoldung gezierte Altäre ersetzt, die zumeist noch vorhanden sind.“ [1])

Vor allem wurde selbstverständlich der neue Hochaltar mit den etwas über lebensgroßen Statuen des hl. Sigismund und Korbinian im Jahre 1618 imposant aufgebaut und von Bischof Veit Adam „am Neuhen Jahrstag 1624 in Beysein Ihrer fürstlichen Gnaden Herrn Bischoven von Oßnabrugg und Münden sammt fünf Prälaten de novo solemniter konsekriert“. [2])

---

[1]) Sighart, Der Dom zu Freising. Landshut 1852. S. 89.

[2]) Deutinger, Beyträge zur Geschichte Topographie und Statistik des Erzbisthums München und Freising. München 1850. I, 204.





Freising.

Domkirche.

Seitenaltar um 1624.

68

In den Jahren 1622—24 scheinen auch die anderen Altäre des Domes gefertigt worden zu sein. Über die Restauration berichtet der fürstbischöfliche Kammerdiener Finkh: „Anno 1622 hat dieser Bischove (Veit Adam) die Thombkirchen anheben zu renovieren und aus voriger alten und finsteren in jezige schöne und ansehnliche Formb gebracht, darinnen dann alle Altär von Goldt, absonderlich der Choraldtar und Plath (Altarblatt), so in Niederlandt gemahlen worden, auch Canzl, Orgl, alles neuh machen laßen. . . . .“[1])

Mehrere Domherrn haben wahrscheinlich den Aufbau der Seitenaltäre übernommen, wofür die Wappen sprechen, welche als Stifterwappen an den Säulen oder Konsolen mancher Altäre angebracht sind.

Die Altäre sind treffliche Arbeiten von Münchner Meistern. Aufbau und Ornamente bewegen sich in dem prunkliebenden Stile, welcher sich am Hofe des großen Kurfürsten Maximilian I. ausgebildet hat und sich als eine Art Spätrenaissance, als die reife Frucht der deutschen Renaissancebewegung repräsentiert.

Während im Ausgangspunkte dieser Kunstepoche, in München selbst, nur wenig bedeutende Werke jener Zeit mehr erhalten sind, tritt in den Freisinger Domaltären die hohe Blüte, in welcher damals das Münchener Kunstleben gestanden, um so deutlicher zu Tage. Gegenüber dem noch befangenen Aufbau des Choraltares zu St. Michael in München ist hier bereits eine Überlegenheit in der ganzen Anlage zu bemerken, ein glückliches Verbinden der Architektur mit dem Reichtum des ornamentalen Details, das von einer bewunderungswürdigen Sorgfalt der Ausführung und hohen Technik in der Schnitzerei wie auch von einem stark ausgeprägten Schönheitssinn zeugt. Zugleich aber steht der Altar schon am Ende der Renaissancebewegung in der Erzdiözese. Denn bereits kommen Momente herein, welche an den beginnenden Barock erinnern.[2])

Bei Betrachtung des Choraltares der Domkirche zu Freising zieht man unwillkürlich den wenige Jahrzehnte früher entstandenen Bau des Hochaltares der Jesuitenkirche zu München zum Vergleiche heran. Beide sind Monumentalwerke der deutschen Renaissance, beide

---

[1]) Deutinger, a. a. O. S. 204.

[2]) W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1882. II, 7.





